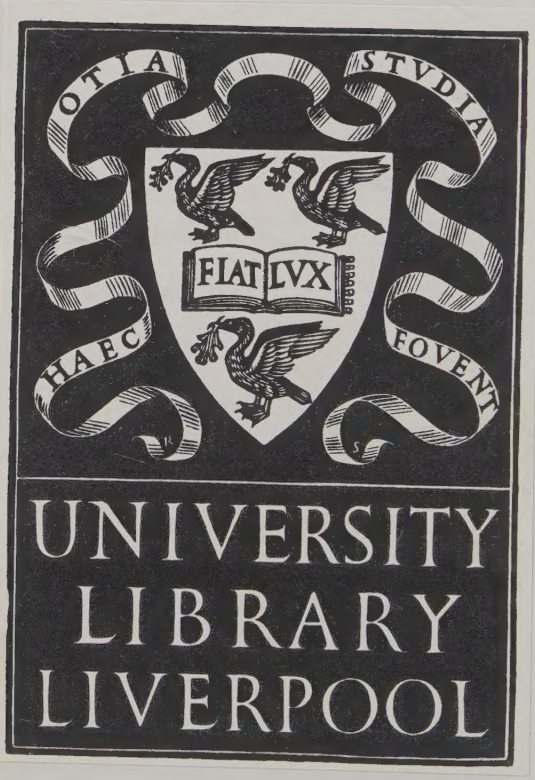
Luigi Capuana

Verga e D'Annunzio

a cura di Mario Pomilio

HCL
STORE
18

Cappelli editore



PQ
4734
V5
Z5
C25

CAPUANA, LUIGI
VERGA E D'ANNUNZIO
000120973
PQ4734.V5.Z5.C25

THE UNIVERSITY OF LIVERPOOL

SYDNEY JONES LIBRARY

Please return or renew, on or before the last date below. A fine is payable on late returned items. Books may be recalled after one week for the use of another reader. Unless overdue, or during Annual Recall, books may be renewed by telephone:- 794 - 2678.

S.J.L.

2 8 MAY 1994

For conditions of borrowing, see Library Regulations

BIBLIOTECA DELL'OTTOCENTO ITALIANO

diretta da

Gaetano Mariani

20

LUIGI CAPUANA

VERGA E D'ANNUNZIO

a cura di Mario Pomilio

CAPPELLI EDITORE

Nº 529

PROPRIETÀ LETTERARIA
© Copyright 1972 by Cappelli editore, Bologna

INTRODUZIONE

A scorrere le raccolte di scritti critici del Capuana, salta subito agli occhi la frequenza con la quale ritornano due nomi, quello di Verga e quello di D'Annunzio. Negli altri casi gli incontri risultano piú occasionali. E se il Capuana, nella sua generosità, era sempre pronto a segnalare i nuovi talenti che esordivano via via, si chiamassero essi De Roberto, Pirandello, Deledda, se nella sua versatilità non si rifiutava certo d'intendere voci distanti e magari eccentriche, come ad esempio quella del Dossi, se si lasciava andare assai spesso alla sua vena di « cronista » della narrativa e del teatro dei suoi anni per discutere senza pregiudizi le opere che via via venivano pubblicate o rappresentate, lo faceva di solito con quel tanto di sveltezza e con quella fresca rapidità d'impressioni che erano proprie della sua natura di critico di prima lettura e quasi di prima mano. Di rado, voglio dire, l'incontro si ripeteva. Oppure, se ciò accadeva, esso avveniva quasi in margine, rivelava una sorta di scadimento d'interesse. Invece per Verga e D'Annunzio le cose stanno altrimenti. A parte infatti un interesse che pel primo durava da tempo ed oggi ulteriormente confermato dalla scoperta di una recensione inedita alla Storia di una capinera [1], *per quasi vent'anni, tra il 1880 e il 1898, e dunque nel periodo della sua maturità critica, Capuana si venne occupando dei due a piú riprese e*

---

[1] Il cui merito va a Carlo A. Madrignani, che l'ha stampata in appendice al suo *Capuana e il naturalismo*, Bari, 1969, pag. 302 sgg.

001397

con un impegno inusitato: e non soltanto perché si trattava delle due personalità di maggiore spicco o del problema critico piú saliente di quegli anni, ma perché furono il suo *problema, i suoi punti di riferimento, le due opposte polarità dei suoi interessi di lettore, i tests sui quali misurare e verificare il proprio gusto e i propri ideali d'arte, il proprio messaggio letterario e le proprie aspirazioni di scrittore. Di qui l'ampiezza dei suoi interventi e la durata d'un discorso che a conti fatti risponde a una logica unica, possiede una continuità, assume alla fine i connotati d'un vero e proprio itinerario critico.*

Ristampare dunque insieme e in qualche modo a fronte gli scritti verghiani e gli scritti dannunziani di Luigi Capuana era un progetto troppo suggestivo per non provarsi a realizzarlo. In primo luogo si trattava di recuperare due gruppi di testi che, pel loro valore intrinseco, sono gli archetipi o, se si vuole, gli incunaboli dell'intera critica verghiana e dannunziana successive, e da essi muove e in essi s'innerva molto di ciò che venne poi detto dei due scrittori. In secondo luogo, la ristampa era l'occasione per una specie d'incontro a tre — due « maestri » di stampo cosí diverso, due condizioni letterarie opposte, e un critico-scrittore che si confronta con ambedue, e alle volte si confessa. In terzo luogo essa consentiva di riproporre attraverso testi di prima mano un grosso episodio della nostra recente storia letteraria, con l'Italia di fine Ottocento ancora esitante tra due diversi magisteri e due diversi modi d'intendere la natura e l'esercizio del fatto letterario, e con un critico, il maggior critico militante dei suoi anni, il quale intravede oscuramente che dall'esito dello scontro dipenderà il futuro corso della nostra storia letteraria, e dunque di qui fa argine, di lí avanza le sue riserve, di qui s'affanna a difendere i principî della propria « scuola », di lí, pur consapevole d'una dilagante crisi di gusto e d'ideali, non si rassegna, anzi s'esercita in sortite sempre lucide, sempre leali, per opporsi all'avvento d'una sensibilità che provoca l'eclissi del credo letterario e della visione di vita cui egli ha legato tanta parte della propria attività. E infine quella ristampa

offriva anche la possibilità di svincolare il Capuana critico dell'ottica un po' ferma che ne abbiamo, di teorico e quasi d'oracolo del nostro verismo, e comunque di rettificare definitivamente l'idea troppo corrente d'un Capuana critico del solo Verga.

Beninteso, il discorso sul verismo del Capuana va fatto ed è centrale; beninteso, quando egli difendeva Verga o giudicava D'Annunzio, lo faceva pur sempre dal versante del verismo o lasciandosi guidare dai suoi sospetti pel simbolismo (la prima forma della sensibilità decadente che penetrasse in Italia); e insomma, per varie gradazioni egli restava pur sempre con addosso la divisa che quasi involontariamente aveva indossato, e gli altri pretendevano continuasse a indossare: quella di teorico ufficiale e di militante del verismo. Tuttavia la sua obbedienza non era tanto stretta da non consentirgli una libertà e ariosità di discorso, la quale meglio spicca, ovviamente, quando s'affranca dagli obblighi di difensore della propria « scuola ». E se dunque, parlando del Verga, egli lo fece il piú delle volte con una sorta d'impegno prammatistico e con un'intonazione, starei per dire, parenetica, quasi che egli attraverso il Verga si studiasse di difendere in primo luogo il verismo e cercasse principalmente, nelle opere di lui, una riprova della bontà dei metodi proclamati dalla scuola, paradossalmente le sue pure qualità di critico, la sua freschezza di lettore sollecito solo del testo, la capacità d'indicare limiti e riuscite espressive e perfino quella di dispiegarsi in un discorso ampio, nutrito, motivato, che entra nelle intenzioni, nelle strutture, nella meccanica d'un libro vengono meglio in evidenza di fronte a D'Annunzio, perché con quest'ultimo è meno condizionato, meno preoccupato di farne un momento della storia del romanzo, meno sopraffatto dal suo compito di teorico e dall'intento di mostrarne l'esemplarità. Paradossalmente, voglio dire, parlando del Verga, egli sembra ansioso di metterne in evidenza, piú che i risultati, le vie attraverso le quali vi si era giunti, di indicare cosa fare e quale via imboccare. Lo osservava controluce, in vista d'un messaggio letterario. E veniva fuori, oltreché il teorico o l'esponente d'un gusto,

lo scrittore in proprio e in qualche misura il seguace. Al confronto con D'Annunzio Capuana si esponeva invece con maggiore indipendenza e prontezza di riflessi critici, che lo portava a esprimere senza preoccupazioni e senza soggezioni assensi e dissensi e avvivava la sua pagina e dava estro alle sue riserve e alle sue stroncature.

Con ciò non resta meno vero che il verismo costituisce la trama della sua personalità e del suo itinerario di critico, e che da esso — dalle specifiche cadenze che assunse presso di lui — occorre in ogni caso partire per intendere la qualità del suo lavoro, le sue riuscite, i suoi stessi scarti.

* * *

Del verismo è stato detto, assai bene, da Gaetano Trombatore in un lucido saggio su Luigi Capuana critico [2]:

Il verismo fu un momento, forse il piú clamoroso ma non certo il meno vitale, di quella crisi di rinnovamento, che la nostra letteratura attraversò all'incirca nel ventennio 1860-80. Costituitasi l'unità politica del nostro paese, chiusa l'età eroica del Risorgimento, apparvero chiari la povertà, il logorio, l'esaurimento dei vecchi temi letterari. Si ebbe la sensazione precisa e paurosa di quanto, tutti chiusi nella nostra lotta politica, eravamo rimasti indietro agli altri; si sentí imperioso il bisogno di rimettersi al passo, e fu un ribollire di nuove energie, uno schiumar di polemiche. La pattuglia di punta di questo movimento fu la Scapigliatura, e si sacrificò con generosa abnegazione. Seguí subito una letteratura a tendenza prevalentemente sociale, ma torbida e scandalistica. Ebbene, questi moti incomposti, condannabili in certo loro estremismo, ma rispettabilissimi per le esigenze che li suscitavano, furono dal verismo assorbiti e dominati con una visione chiara e precisa dei compiti e dei fini. Il verismo si

---

[2] *Belfagor*, IV-4-31 luglio 1949.

propose di ridare all'Italia una letteratura degna del suo grande passato; riassunse, pertanto, energicamente, quel binomio arte-vita, che era stata la pietra angolare del nostro primo romanticismo e affermò che l'arte liberatasi da ogni angustia e da ogni astrattezza, doveva rituffarsi nella realtà della vita contemporanea, rappresentando l'umanità del vivo della varia e complessa struttura sociale e morale, esprimendo i sentimenti e le passioni degli uomini, non nella loro astratta genericità, ma nella vivente e schietta realtà delle loro situazioni concrete e determinate. E soprattutto il verismo fu avversario implacabile di ogni forma chiassosa di improvvisazione e di faciloneria. Nell'entusiasmo dei veristi per la scienza, nel loro ripetere, sulle orme dei francesi, che l'artista deve comportarsi come uno scienziato non bisogna tanto vedere un'esigenza tecnica, quanto piuttosto l'espressione per cosí dire metaforica di una loro profonda esigenza morale. Essi volevan dire, in sostanza, che l'arte non deve essere il frutto di un estro tanto pittoresco quanto arbitrario, ma il meditato risultato di uno studio assiduo e severo. Era, in fondo, la stessa la stessa esigenza morale che induceva il Carducci al suo bagno di filologia e a presentare il poeta non piú come chiomato e tronfio pitocco, ma come un artiere intento alla sua quotidiana fatica. S'intende bene come un ideale d'arte cosí alto e austero, cosí vorrei anche dire, ascetico, fosse atto ad allontanare, piú che ad allettare, e questo fatto, unito al prevalere di altre forze non meno gagliarde e piú urgenti e sgargianti, condusse in breve volger d'anni alla parziale eclissi del verismo ».

Di quest'ansia di rinnovamento, di questo ideale d'arte, di cui De Sanctis aveva offerto le pensose e complesse premesse, e Verga le piú scandite e sofferte formulazioni critiche, Luigi Capuana fu il piú scoperto ed esposto protagonista, ne espresse meglio che ogni altro, dal caloroso messianismo dei primi anni alla parabola e all'eclissi finale, i motivi di punta, la coscienza, il destino.

Di lui lo stesso Trombatore ha detto che come criti-

co rappresenta l'anello di congiunzione tra De Sanctis e Croce. E noi vorremmo anche dire che a conti fatti egli ci appare il critico maggiore, e comunque il piú vivo, che ci sia stato in Italia in quel ventennio che va dalla morte del De Sanctis agli esordi critici del Croce. Anzi, vorremmo aggiungere, per la qualità del suo temperamento, e per la natura della sua presenza nella letteratura dei suoi anni, che egli è in definitiva tra i maggiori critici militanti che possegga la nostra storia letteraria. L'immediata intuizione della grandezza del Verga, l'altrettanto immediata intuizione dei limiti e dei rischi impliciti nella esperienza di D'Annunzio, l'essersi cioè situato nel cuore del maggiore dilemma letterario dei suoi anni valutando con occhio sicuro valori e disvalori ed enunciando un giudizio che tanti anni piú tardi doveva essere universalmente accettato, basterebbe da solo a meritargli quella qualifica. Ed egli ebbe poi in dono quel tanto di vivacemente polemico e di, sia pure empiricamente, normatico, che è proprio dell'autentico critico militante, il quale, se è tale, non si sente al di sopra della mischia e disinteressato spettatore della storia letteraria che si svolge sotto i suoi occhi, ma si considera sulla frontiera, direttamente implicato nel giuoco delle correnti, e procura d'identificare gli orientamenti veramente validi e si batte perchè prevalgano. In questo senso, accettare il verismo ed erigerlo a criterio normativo, non fu atto di sia pure nobile di partigianeria, ma operazione da grande critico, il quale, una volta identificata nel verismo la vera grande novità della letteratura postrisorgimentale, il tentativo maggiore e piú conseguente che da noi fosse stato operato, dai primi decenni del secolo in poi, per riportare la nostra letteratura nell'alveo della letteratura europea, se ne fa paladino, lo teorizza e lo difende contro la generale incomprensione con la quale in Italia veniva accolto, come il moto letterario preminente nei suoi anni. Agli esordi della sua carriera, egli si era guardato attorno: in Italia, dopo il Manzoni, non trovava che i D'Azeglio, i Guerrazzi, i Niccolini; in Francia, dopo Balzac, vedeva invece, secondo la classica prospettiva zoliana, il filone naturalista, il Flaubert,

i Goncourt, il Daudet, lo Zola. Da un lato « il romanzo moderno già grande, già colossale in Francia », dall'altro « neppure in germe in Italia... e dicemmo risolutamente: bisogna addentellarci con costoro » (3). *Da quel momento la via della rinascita della nostra letteratura, passò, per Capuana, attraverso il realismo: far uscire la nostra letteratura dalla sua arretratezza riportata in linea con l'Europa, darle nuovo sangue significava immettervi il senso e l'esigenza del vero. Se, guardando ai postmanzoniani, e proprio nella misura in cui costoro s'erano discostati dal maestro, egli li vedeva sfuggire alla presa della realtà per rifugiarsi nell'arbitrario, nel fabuloso, nell'oratorio proprio del romanzo storico-politico* (4), *egli incoraggerà d'ora in poi i contemporanei « nell'arduissimo tentativo di ridurre a materia d'arte la vita italiana », li spingerà al ritrarre « direttamente dal vero », come all'unica possibilità storica che si offrisse ai suoi anni per sfuggire sia all'accademismo sia al falso sentimentale, per dischiudere alla nostra letteratura dei nuovi orizzonti e soprattutto per restituirla al senso e all'esigenza dell'« arte pura »* (5).

Perché questo, piú d'ogni altra cosa, è caratteristico in Capuana: che egli si rifiutò costantemente, strenuamente di vedere, il verismo in una luce missionaria, quasi fosse la predicazione d'un nuovo verbo umanitario e scientifico per una nuova società, come invece si sforzò tanto spesso di fare Zola per il suo naturalismo, e invece ravvisò in esso uno strumento per tornare al « culto disinteressato dell'arte » e reagire alle tendenze oratorie della nostra

---

(3) Si vedano in proposito anche le pagine di *Come io divenni novelliere* da me riportate qui, nella parte biografica e apparse in testa alla 2ª edizione di *Homo* (1888).

(4) Un dizionario esprime sempre una situazione culturale. Si osservi dunque in che modo è definito il *romanzo* nel dizionario del Fanfani, la cui prima edizione è del 1865. Si tratta d'una nozione del romanzo postmanzoniana e preverista: « Oggi è specie di componimento nel quale per via del diletto s'intende istruire altrui su qualche fatto e periodo storico, o sui costumi di qualche età e nazione ».

(5) *Per l'arte*, Catania, 1885.

letteratura risorgimentale (6). *E ciò fece probabilmente non tanto perché non ravvisasse (anche se vi fu meno sensibile di quanto ci si aspetterebbe) quale ricchezza d'impegno umano si celasse nei nuovi contenuti elaborati dal Verga, né solo per esigenze di polemica contro chi in Italia si rifiutava di riconoscere i valori poetici del suo scrittore preferito, ma proprio per quel giusto senso dell'arte che lo contraddistinse, per la sua ostinata fedeltà al concetto desanctisiano dell'arte come forma che, mentre lo salvò dall'aderire alla critica positivistica, fece di lui, come sopra si diceva, l'anello di congiunzione tra De Sanctis e Croce* (7).

In realtà, sarebbe assai difficile sostenere ch'egli fu un positivista. Gli mancò, o fu assai debole in lui, il sentimento della scienza elevata a mito, e anche quando scorse nella nuova scienza uno strumento per introdurre nell'arte nuovi strumenti d'indagine, non resterà dall'affermare che « le teoriche critiche dello Zola, in alcuni punti, sono molto discutibili. Quella denominazione di romanzo sperimentale voluta dare al romanzo moderno è, forse, infelice. Nella sua teorica artistica, per esempio, c'è un gran predominio accordato al concetto scientifico quasi a discapito della forma artistica, della vera essenza dell'arte ».

---

(6) « Forse il D'Azeglio e il Guerrazzi badavan molto all'arte quando scrivevano i loro romanzi storici? Forse il Niccolini pensava, soprattutto, all'arte quando scriveva le sue tragedie? Forse i nostri poeti pensavano unicamente all'arte quando ripetevano in diversi toni; *va fuori, stranier?* No; congiuravano, battagliavano, agivano da patriotti; facevano, forse, (ve lo concedo volentieri) qualcosa di piú proficuo dell'arte; ma dell'arte, dell'arte pura e semplice, no davvero. Vinta la necessità politica, che vi è rimasto di tanti lavori? Nè una pagina, nè una scena nè una strofa: dobbiamo avere il coraggio di affermarlo ad alta voce... — Ah, vedremo poi che mai rimarrà del vostro famoso *realismo!* Una cosa sí, certamente: le sgrammaticature e i versi zoppi —, si fa rispondere il Capuana da un ideale contradditore. — Nemmeno questi, aggiungo io, ma un grande insegnamento: l'amore, il rispetto, il culto disinteressato dell'arte » (*Per l'arte*).

(7) Sui rapporti De Sanctis-Capuana insisteva già proprio Croce, nel suo saggio capuaniano del 1903 (ora in *La letteratura della nuova Italia*, vol. III).

In ciò egli interpreta esattamente la misura del verismo italiano, e la interpreta tenendo costantemente presenti da un lato l'esempio del Verga, dall'altro il magistero e le fondamentali premesse estetiche del De Sanctis e prima di ogni altra quella della forma. Anzi proprio attraverso il Capuana risalta in pieno l'importanza che ebbe per il verismo il De Sanctis sia come promotore, sia come moderatore. E basterebbe, per rendercene conto, risalire al Capuana preverista [8] *de* Il teatro italiano contemporaneo [9], *quando l'ancora trentatreenne scrittore di Mineo prendeva posizione, nell'ambito della critica militante, con in mente due premesse dalle quali mai poi si discostò e che gli venivano non certo dalla filosofia positivistica, ma direttamente dai neo-hegeliani di Napoli. E vogliamo alludere all'idea di origine hegeliana, ma da lui derivata direttamente del De Meis, « dell'arte come una serie regressiva e discendente di forme estetiche fino al suo totale assorbimento nel pensiero scientifico e filosofico » (Trombatore), e all'altra, di pura marca desanctisiana, dell'arte come forma. Per tal via il verismo « siciliano » s'innestava direttamente nel tronco della cultura « napoletana » e derivava da questa il suo respiro europeo. Anche il primo di quei due principi, con tutti i limiti che comportava, fu a suo modo fecondo. Anzi, forse ancor piú fecondo dell'altro ai fini della definizione della poetica capuaniana, alla quale offrí quel tanto di prepotente ed esclusivo che rende efficace una poetica in atto. Se da un lato esso trasse il Capuana alla conclusione della inevitabile morte del teatro, dall'altro lo orientò verso una visione assai giusta della storicità dei generi letterari, « forme che non si ripetono, che non tornano indietro o in avanti a loro capriccio o piacere, ma necessità logiche, ma processi dialettici che si compiono con esattezza e precisione ammirabili ».*

---

[8] Per il quale si veda ANTONIO PALERMO: *La formazione critica di Luigi Capuana* (in *Filologia e letteratura*, Napoli, anno X, 1964, fasc. 4°), una utilissima ricerca che oltre tutto si avvale dell'esame di scritti sparsi e finora mal noti.

[9] Stampato a Palermo nel 1872.

« Perciò — egli soggiunse — nella storia... d'una letteratura vi è sempre un punto in cui un genere mostra tali energie e splendori che si cercano invano altrove e nei secoli susseguenti... ». Dopo di che « ogni forma si arresta e la Natura, cioè il pensiero umano, ne spezza gli stampi e li butta via ». « Questo non significa — concludè Capuana tornando in particolare al teatro — che la produzione teatrale non continui e non possa continuare anche nell'avvenire. Significa però che continuerà come accidente, come forma vuota di contenuto reale, piú retorica che arte, e vale come se non esistesse » [10]. *Sarebbe lungo discutere questo concetto, anche perché Capuana teneva presente, nell'affermare tali cose, un teatro fatto stantio, « certi pasticci storico-tragici bene allumacati dallo stile » che erano veramente ormai forme prive di contenuto. Fatto sta che la sua « fissazione », com'egli la chiama, diventa poi nella pratica critica esigenza di rinnovamento delle forme e strumento di lotta contro quanto sapeva di stanca ripetizione e di letterario: denunciava cioè uno stato di crisi nel quale il teatro del suo tempo si dibatteva proprio perché fermo ancora a vecchi stampi della tragedia e della commedia tradizionali, e dal quale poteva uscire solo attraverso una piú concreta e piú sciolta adesione alla vita.*

« Io, innanzi tutto, amo nell'arte la vita. Quando l'artista riesce a darmi un personaggio vivente davvero, non so chiedergli altro e lo ringrazio; mi pare che m'abbia dato tutto quel che doveva. Pel solo fatto d'essere vivente, quel personaggio è bello, è morale; e se opera bene e se predica meglio, non nuoce; torno a ringraziare l'artista. Al pari del personaggio, amo viva l'azione. L'azione, allo stesso modo, pel solo fatto d'essere vivente, è bella e morale; non bisogna pretendere l'assurdo. Sotto la veste dell'artista, conviene rammentarlo, c'è sempre piú o meno un pensatore. Se il pensatore fa capolino un po' piú dell'altro, tanto meglio, è quel che ci vuole a questi benedetti lumi di luna. Ma se si do-

---

[10] *Il teatro italiano contemporaneo*, Catania 1872.

vesse scegliere a ogni patto, io non esiterei, trattandosi di teatro, nello scegliere l'artista... » [11].

Dove si intravedono già, in una fase ancora tutta preveristica, perfino le linee del principio dell'impersonalità, oltre al concetto ad esso collegato, e che piú apertamente in seguito Capuana elaborerà, dei realisti come fautori dell'arte pura, proprio perché cercano di fare capolino il meno possibile al pensatore. Ma soprattutto s'avverte la lezione realistica del De Sanctis, come subito si potrà scoprire dalla suggestiva affinità tra ciò che il Capuana afferma quando si fa a specificare ciò che egli intende per « vivo » e le conclusioni alle quali, nello stesso anno, stava pervenendo il De Sanctis nel suo saggio sul Manzoni [12]. *Per vita Capuana intende « la vita intima, la vita razionale, per cosí dire, del sentimento, la spontaneità del movimento dello spirito che riduce l'opera d'arte a un che d'organico e d'animato come ogni altra cosa vivente* » [13].

E gli pareva che il teatro difettasse di « studio dal vero »: che non consisteva però nell'afferrare le passioni e i caratteri « con l'arida precisione del fotografo », bensí « con quel processo creatore che loro dà corpo ed esistenza immortale ». E di nuovo tornando ad anticipare quella

---

[11] Cfr. quanto scriveva il Capuana nella coetanea recensione inedita alla *Storia di una capinera*: « Quando pubblico e scrittori saranno abituati a riguardare un'opera d'arte principalmente anzi unicamente come opera d'arte, le cose cambieranno aspetto. In ogni vera opera d'arte, ripeto, la lezione, la moralità c'è di suo diritto, e c'è tanto piú grande quanto meno l'autore abbia avuto l'espressa intenzione di mettervela ».

[12] « ...l'impressione generale che ti viene dal racconto è una, ed è quale ti viene dalla vita » (De Sanctis, *Manzoni*).

[13] Cfr. il De Sanctis: « La quistione vera è questa: — Dato un contenuto cosí e cosí, vive egli? — Contenuti astratti, nuovi e interessanti che sieno, non hanno alcun valore, se il poeta non ha la potenza di rifletterli nel suo spirito, e riprodurli come un nuovo organismo, dove si senta l'impressione fatta nel cervello e l'elaborazione e la nuova formazione. Or questo processo interiore costituisce ciò che in linguaggio scientifico dicesi « forma », da non confondersi con simile parola adoperata da' retori a significare le sue apparenze piú grossolane ».

poetica dell'impersonalità che piú largamente enuncerà in seguito, egli esige dagli autori di teatro « quell'arte piú squisita del dialogo che non mostra la persona dell'autore dietro il fantasma dei suoi personaggi, ma li fa parlare con la varietà richiesta dalle diverse condizioni e dai diversi sentimenti di essi ». In tal modo, proprio dall'interno della sua concezione alla De Meis dei generi letterari come « necessità logiche » e « processi dialettici », della « storia dell'arte » come di « un organismo » e soggetto perciò a delle leggi storiche necessarie, spuntavano, nel Capuana, i fondamenti del suo realismo, verso il quale, se certamente egli vi tendeva per istinto, era però anche criticamente indirizzato da una valutazione generale delle tendenze del suo secolo, in pieno accordo di ciò col De Sanctis il quale già nei suoi scritti manzoniani aveva affermato che « la grande novità che caratterizza questo secolo » consisteva nell'« aver sostituito agli ideali assoluti e astratti storie concrete e positive », anzi nell'« assorbimento dell'ideale nel realismo », e successivamente aveva chiarito, in Zola e l'Assommoir, *in una maniera estremamente esplicita, sia il rapporto che andava stabilito tra la scienza e l'arte delle varie epoche, sia il valore che andava assegnato al concetto secondo il quale l'arte rappresenta la vita: non la vita cioè in modo assoluto e in astratto, ma la vita nel concreto storico, « com'è concepita e spiegata in questo o quel tempo ».*

Sulla sua scia si metteva fedelmente il Capuana, il quale nel frattempo aveva maturato il suo incontro col romanzo francese, da Balzac a Zola, e non solo si veniva convincendo che la spinta verso il realismo corrispondeva esattamente allo spirito del secolo, ma, mentre confermava di cercare nell'arte in primo luogo la vita (« sí, innanzi tutto, la vita. Questa è la prima, l'essenziale condizione di un'opera d'arte di qualunque natura »), passava subito ad affermare [14]*:*

« Ma la vita, presa cosí, è un'idea astratta: c'è vita

---

[14] In *A proposito del dramma storico, Studi di letter. contemp., II serie,* Catania 1882.

e vita... Un personaggio storico, in drammatica, è una menzogna bella e buona. E non può essere che falso, quindi rettorico. Quando voi parlate di vita a proposito d'un personaggio, che cosa intendete? Un complesso di cose esteriori ed interiori... che ne costituisca la individualità, il carattere. Avete un bel dire: purché vi trovi l'uomo! Di grazia, quale uomo? L'uomo di quattro secoli fa non è l'uomo d'oggi. Se non fosse cosí, non avremmo storia, non avremmo evoluzione nello spirito umano. Se voi togliete intanto i particolari dei vizii, delle virtú delle passioni, che resta del vostro uomo, del vostro personaggio? Restano delle generalità, cioè delle astrattezze, cioè la cosa piú assolutamente ripugnante alla vita dell'arte. È quello che voi chiedete al poeta, complicando il suo equivoco con un altro equivoco. Mettiamo pure ch'egli volesse secondarvi; c'è qualcosa di superiore alla sua volontà che non glielo permette. Questo povero poeta non è un essere nato dalla rugiada del mattino, un che d'estraneo ai suoi tempi... Domandaegli piuttosto che vi dia la realtà presente, la realtà del suo cuore, del suo spirito, la realtà vivente del suo tempo; se ha vero genio drammatico, lo tasterete con questa prova. Chi non ha questa forza di creazione immediata contemporanea, state sicuri, è un ingegno fiacco... Quando non gli freme nell'anima un mondo nuovo di forme confacenti alla civiltà del suo secolo, è un uomo dimezzato, un uomo accidentalmente nato oggi, nell'organismo del quale la vita moderna non ha echi di sorta... ».

Eccoci dunque nel cuore del « sistema » del Capuana. Essere vivo, essere vero significa, per un artista, in primo luogo fare oggetto della sua ricerca l'uomo del suo tempo, tenendo conto dei risultati della scienza del suo tempo (« *... l'arte dove non sia passato il soffio del pensiero moderno non è piú un'arte vitale e che abbia valore* [15] »),

---

([15]) Cfr. *Neera*, in *Studi di lett. cont. II serie*. E piú chiaramente ribadirà in uno studio su Felice Cavallotti (*Per l'arte*, Catania 1885): « La vera vitalità di un personaggio consiste appunto nei

in secondo luogo suscitare un mondo di forme nuove, confacenti alla civiltà del suo tempo, e tenendo conto, a questo scopo, del punto in cui è giunto, all'interno del genere ch'egli affronta, il lavoro dei suoi predecessori (« *Che volete che si pensi d'un artista il quale ignora la storia della propria arte e non sa fin dove sia arrivata, e da qual punto spetti a lui d'incamminarsi per procedere innanzi? Cominciamo prima di tutto col non dirlo un artista...* » [16]). *E basterà ormai tener conto del posto che ha, in quel suo sistema, il concetto del genere letterario come una forma che si esplica secondo un suo necessario divenire e secondo leggi interne a cui l'artista non può sottrarsi, per avere non solo una idea del posto ch'egli assegnava all'insegnamento dei francesi* (« *E se vogliamo rifare il già fatto — un'operazione assurda in arte in ogni altra cosa — ci tocca, per forza di cominciare dal punto dove questa forma d'arte è oggi arrivata altrove, e adottarne tutti i mezzi per adoperarli, s'intende, su materia nostra e per farla progredire, se n'abbiamo la forza* »), *ma anche del posto ch'egli assegnava al verismo, e in definitiva all'arte del Verga, come esplicazione finale di quella stessa forma, e piú precisamente di un metodo, il metodo positivo, obbiettivo o dell'impersonalità che dir si voglia, che a lui appariva « l'ideale dell'opera d'arte moderna ».*

---

suoi sentimenti, nelle sue passioni: e la realtà storica di questi sentimenti e di queste passioni sta tutta nella loro caratteristica che li rende diversi dai sentimenti e dalle passioni di un'epoca precedente o posteriore. Certamente l'amore di oggi ha molti punti di contatto con lo stesso sentimento provato dai Greci e dai Romani ed anche dagli uomini primitivi: ma l'amore di oggi contiene, innegabilmente, degli elementi che allora non esistevano affatto; e non ha, nelle stesse proporzioni di allora, gli elementi che una volta dovettero essere predominanti. L'artista che, volendo darci la rappresentazione dell'amore, non riesce ad afferrare la caratteristica propria di una data epoca, fa opera sbagliata. E questa caratteristica sta tutta nella differenza, non nella rassomiglianza ».

[16] *A proposito del dramma storico cit.* Si veda anche, nella parte biografica di questa introduzione, quanto scrive nel già citato *Come io divenni novelliere.*

* * *

È a questo punto che dobbiamo far intervenire, a corrobare la nostra indagine, l'altra componente del pensiero del Capuana, e cioè il desanctisiano concetto dell'arte come forma, di cui egli, da fedele discepolo del critico napoletano, offre formulazioni non dissimili da quelle del suo maestro. La piú completa è quella che troviamo in Prometeo in Italia [17]: « *... nella vera creazione poetica la forma acquista, per l'intima legge della sua natura, un'importanza assoluta: e... il concetto astratto, se ha un valore per se stesso fuor del mondo dell'arte, qui non può affatto assumerne uno se non come forma, come creazione vivente, come realtà poetica indipendente libera al pari di qualunque altra creatura naturale e persona cosciente* ».

Nonostante però le analogie che non è chi non scorga con certe formule del De Sanctis, non possono sfuggire, a un attento esame, due fatti capitali nei quali consiste poi la diversità tra il Capuana e il De Sanctis. Da un lato si assiste cioè, per un'appena sensibile sfumatura, a una sorta di svalutazione del contenuto, per cui non troveremo piú, nell'enunciato capuaniano, il senso, o comunque il timbro e la ricchezza del concetto desanctisiano di forma; mentre invece, nella misura stessa in cui sembrano eliminati gli ultimi residui del dualismo tradizionale, appare avviato il « principio dell'indifferenza del contenuto rispetto all'eccellenza della forma » che permette, come avverte finemente il Trombatore, di « vedere nel Capuana l'anello di congiunzione fra l'estetica del De Sanctis e quel canone di poesia e non poesia di cui il Croce fa cosí larga applicazione e in cui i due termini, almeno praticamente, non stanno fra loro in rapporto di condizionato e di condizione » [18]. *Ma intanto, dall'altro lato, fa capolino un'accentuazione tipicamente capuaniana*

---

[17] *Studi di letter. contemp., II serie.*

[18] Anche se poi, come abbiamo già avvertito, Capuana narratore tiene disponibile per ciascun contenuto un tipo di forma.

del punto di vista del De Sanctis, là dove la sua sensibilità di realista fa coincidere tout-court *la forma poetica col « vivo » e vede la forma come « creazione* vivente » *e « libera al pari di qualunque altra* creatura naturale o persona cosciente ». *E se avessimo il menomo dubbio d'essere incappati in un eccesso di sottigliezza, a togliercelo sarebbe stato lo stesso Capuana, il quale nello stesso saggio, due righe prima cosí afferma (parlando del* Prometeo *di Eschilo): « l'opera d'arte si concretizza, s'organizza con tutto il vigore e il forte rigoglio della vita. Il concetto resta ecclissato, apparentemente: ma infine ci guadagna anch'esso in cosí grande potenza di creazione. Si può dire ch'esso risulti tanto piú efficace quanto piú vi perda il suo carattere astratto prendendo* forma materiale e vivente ». *Anche qui, come sappiamo, dietro le quinte era il De Sanctis* [19]. *Ma ciò non toglie che vi s'annidi, dietro l'esigenza d'una « forma materiale e vivente », che avesse « tutto il vigore e il forte rigoglio della vita », il principio veristico del Capuana, quell'istanza d'una piena obbiettivazione e obbiettività, che faccia sparire il « concetto astratto », l'« idea » o l'« ideale » dell'artista, e lo spinga a creare con totale impersonalità* [20].

Ora, queste due possibilità che si ravvisano all'interno del concetto capuaniano della forma, ebbero ciascuna il loro momento e la loro fase di prevalenza. E la prima si

---

[19] « *La forma, cioè la creatura viva* », conferma Capuana piú tardi in *La crisi del romanzo* (in *Gli ismi contemp.* Cat. 1898); e il De Sanctis, quasi negli stessi termini, dice, nell'introduzione al *Saggio sul Petrarca*: « L'essenza dell'arte non è l'ideale, nè il bello, ma il *vivente, la forma* ».

[20] Anche in *Come io divenni novelliere* parla del suo « penoso lavorio, diretto ad ottenere il resultato di render la novella, dirò cosí, autonoma, qualcosa d'indipendente, di fuori del tutto dal suo autore. Erano, immaginavo, i veri e soli effetti che poteva risentir la novella, nella sua qualità d'opera d'arte, i soli effetti ch'essa poteva risentire dell'indirizzo scientifico della moderna cultura. Già, l'attenta osservazione della natura, lo studio minuzioso della verità ritenevo che non sarebbe bastato. Insomma, essendo l'opera d'arte principalmente anzi unicamente forma, occorreva che la sua rinnovazione accadesse appunto lí, o era inutile lo spendervi intorno lavoro, tempo ed ingegno ».

accentuò nei saggi piú tardi, quando nello scrittore si venne allentando la sua fede di verista, e di fronte al prevalere di nuovi gusti e di nuove tendenze che sembravano aver ormai vinto la loro battaglia col verismo, giunse a concedere, sia pure per una distrazione di polemista [21]*:* « *Materialisti, scettici, spiritualisti, intuitivi possiamo ugualmente riuscire con la nostra particolare materia d'arte a creare una bell'opera d'arte, se la nostra intenzione sarà capace di fare, prima di tutto, un'opera d'arte, e nient'altro* ». *E su questa strada continuò ancora: nel* 1903, *quando ormai era già apparsa l'*Estetica *di Croce* [22]

---

[21] Nella polemica con l'Ojetti in *Gli « Ismi » contemporanei*, per la quale si veda appresso.

[22] Non c'è dubbio del resto che l'influsso del primo Croce si facesse sentire in quest'ultima fase dell'attività critica del Capuana: e non alludiamo soltanto all'*Estetica* o al già ricordato saggio dedicatogli dal Croce, di discussione e polemico, benché rispettoso, rifiuto dei suoi presupposti teorici. Già alcuni anni prima infatti Croce poteva aver avuto modo d'operare su di lui attraverso *La critica letteraria* (1894, e in seconda edizione 1896), il suo primo volume di discussione intorno all'estetica, il quale, nel suo nocciolo, consisteva in un tentativo di reinvestitura dei principii estetici del De Sanctis e riproponeva cosí un discorso che non poteva lasciare indifferente il Capuana, e veniva anzi incontro al suo antico amore pel De Sanctis e alla sua fedeltà al concetto della « forma ». Ma era tuttavia un tentativo (e questo importa al nostro discorso) il quale si risolveva in una sia pure lucidissima operazione riduttiva, la quale, tra i due termini della desanctisiana equazione « tal contenuto, tal forma », si svolgeva a insensibile vantaggio del secondo: « ... nel fatto complesso dell'arte, il solo lato, pel quale essa è oggetto dell'estetica, è la forma: il contenuto dell'arte non è suscettibile di valutazione se non dal punto di vista dell'attività umana nella sua totalità, e quindi dell'*interesse* che l'uomo porta e deve portare, a una cosa piú e ad un'altra meno » (Dalla introduzione alla seconda edizione). Tutto ciò a meglio capire secondo quale pronunzia storica vada ormai letta questa massima — del 1899 — del Capuana, che pure, come del resto altre del medesimo periodo, non sembrerebbe discostarsi di molto da altre sue precedenti: « L'essenza dell'arte è la forma... e... tutto il resto è sostrato, materia inorganica, di cui essa deve servirsi pel suo scopo creativo ». E ciò in un testo (*Nuovi ideali d'arte e di critica*, in *Cronache letterarie*) dove esplicita è l'ammissione del definitivo declino delle tematiche e della sensibilità naturalistico-verista.

in una prolusione tenuta il 6 novembre all'Università di Catania, lo vediamo affermare quasi in termini crociani il principio dell'autonomia dell'arte: « *Asservire un'opera d'arte alla dimostrazione di qualsiasi concetto scientifico, religioso, morale, politico, imporre ad essa una missione al di là delle sue forze e della sua natura significa dare al concetto un'eccessiva preponderanza sulla forma e quindi diminuire la libertà dell'arte assegnandole un apostolato assai diverso da quel che le spetta* ». *Anche ciò fa naturalmente parte dell'ideale dell'*« *arte pura* », *che già sappiamo essere stato dominante nell'animo del Capuana: ma è ormai la tonalità storica, e quindi il senso del suo pensiero ad essere diverso.*

Al contrario, nella fase piú propriamente veristica del pensiero del Capuana, che grosso modo possiamo situare, pur con tutte le dovute cautele, tra il 1880 e il 1892 (gli anni del Verga maggiore), lo stesso principio della forma s'organizza nei modi ed entro i limiti della poetica dell'impersonalità [23]*: ed essendo stato scelto per essa, a punto di riferimento e quasi ad esemplare, il metodo e i risultati dell'arte del Verga, ecco che* « *forma* » *diventa un termine per indicare l'essenza del gusto dei veristi, quella pienezza di vita, quella realtà obbiettivata senza residui, quell'aspirazione a un'opera d'arte che sembri essersi fatta da sè, come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore (come aveva proclamato il Verga), cui i veristi si propongono di giungere attraverso un'applicazione integrale del metodo dell'impersonalità.*

« E quando dico forma — avverte il Capuana nel suo saggio verghiano del 1882 — non intendo soltanto la frase, lo stile, ma qualche cosa di piú elevato: la concezione, tutto l'organismo dell'opera d'arte, che funziona colla pienezza della vita, libero e indipendente dalla personalità che lo creò. È di questa forma che

---

[23] Come dice il Trombatore, « nel canone dell'impersonalità si può ravvisare un'ulteriore determinazione del desanctisiano concetto della forma ».

s'intende quando s'ha la fortuna di parlare d'un artista come il Verga ».

E il concetto è ribadito, in maniera quasi apodittica, tre anni dopo, in Per l'arte: « *È solamente artista colui che ripete, nella forma letteraria, il segreto processo della natura* ».

È stato notato, ancora dal Trombatore, che il Capuana non aderì mai alla critica positivistica, né si lasciò attrarre, per esempio, dal Taine. Ma, a tenerlo fuori da quel vicolo cieco, fu proprio il principio della forma; per cui dei naturalisti accettò, non la pretesa di annettersi i procedimenti scientifici e d'entrare, nella propria indagine, in concorrenza con la scienza, ma, appunto, solo il metodo positivo, e ciò sempre nelle misure e nei termini consentitigli dalla sua persistente fedeltà di desanctisiano: « *Un'opera d'arte non può assimilarsi un concetto scientifico che alla propria maniera, secondo la sua natura d'opera d'arte. Se il romanzo non dovesse far altro che della fisiologia o della patologia... il guadagno non sarebbe né grande né bello. Il positivismo, il naturalismo esercitano una vera e radicale influenza del romanzo contemporaneo,* ma soltanto nella forma, *e tal'influenza si traduce nella* perfetta impersonalità *di quest'opera d'arte* ». *E non si perita anzi d'entrare in polemica con Zola, e cogli eccessi cui questi perviene nel* Roman expérimental *quando pretende di identificare il procedimento dell'artista con quello dello scienziato, avvertendo che* « *per rappresentare, per far* del vivo », *per pervenire, in altre parole, alla forma,* « *ci vogliono sempre quelle due divine facoltà: la fantasia, l'immaginazione* [24] » (*e sono anche questi termini che il Capuana deve al De Sanctis*).

E avvertiva a questo scopo che i famosi « *documenti umani* » [25] *che lo Zola avrebbe voluto che lo scrittore presentasse con la freddezza e la fedeltà con cui il giudice*

---

[24] *Per l'arte* cit.

[25] A proposito dei quali notava che « non hanno... la straordinaria importanza che gli si è voluta accordare in quest'ultimi tempi, mettendoli tra i primi criteri da giudicare un'opera d'arte » (*Per l'arte*).

mette insieme gli atti d'un processo verbale, sono invece un nulla, ai fini dell'arte, se l'immaginazione — condizione della forma — non interviene a spirare in essi la vita:

« Quella vecchia — *egli dice dopo aver citato un assurdo fatto di sangue accaduto in Sicilia* — è un problema psicologico che, nella realtà, voi dovete accettare perché è cosí e vi sopraffà inevitabilmente colla forza bruta del *fatto*. Ma appena passeravvi per capo di rifonder cotesta creatura umana nella forma dell'arte, essa non riuscirà piú accettabile e non vi sopraffarà se voi non avrete indovinato l'intimo processo di quel suo problema e non lo avrete rifatto organicamente tal quale. Organicamente significa che non basta indovinarlo, scioglierlo nel crogiuolo dell'analisi; questa è un'operazione preparatoria; non dobbiamo mai dimenticare che *arte* vuol dire *forma*. L'analisi può darci benissimo un essere astratto, quasi chimicamente suddiviso in tutti i suoi integrali elementi (per esempio: eredità, ambiente, circostanze individuali ecc.). Ma è ancora nulla, finché l'immaginazione non interviene e non vi soffia su il suo gran *spiraculum vitae*. Allora soltanto non avrete piú campo di fare distinzioni di sorta; il miracolo è riuscito. Quegli elementi disgregati son diventati *forma*, organismo vivente per l'eternità... » ([26]).

E d'un simile criterio s'era servito per giudicare della Lupa *del Verga, un altro « documento umano », un altro « fatto diverso », e di sangue anche questo: « Quella Lupa io l'ho conosciuta... Ma non era il ricordo della vera Lupa che mi faceva evocare con tanta emozione la sia pallida figura dagli occhi neri come il carbone, dalle labbra fresche e rosee che vi mangiavano, no: era la* Lupa *dell'arte, la* Lupa *creata dal Verga che sopraffaceva quella della realtà e me la metteva viva sotto gli occhi* piú viva della viva quand'era viva. *Tanto è vero che l'arte non sarà mai la fotografia. La* Lupa *si potrebbe dire un semplice* fatto diverso. *In quelle otto pagine non c'è un particolare che*

([26]) *Per l'arte* cit.

non sia vero, intendo dire, che non sia accaduto realmente cosí. L'autore non ha inventato nulla; ha trovato, ha indovinato la forma, che è quanto dire: ha fatto tutto ».

È chiaro che in questo cammino dal documento umano fino alla forma l'artista avrà, come strumento principe, il linguaggio, che il Capuana vorrà, in omaggio al Verga, e insieme in omaggio al canone dell'impersonalità, aderente al parlato ([27])*; allo stesso modo che egli vorrà dallo scrittore la maggiore precisazione ambientale possibile, l'unico modo perché la sua fantasia si ancori al reale e al concreto ed egli si addestri a ritrarre dal vero. I due termini anzi Capuana li fa scaturire l'uno dall'altro: per cui sostenere la necessità di contenuti regionali come l'unica via a disposizione dello scrittore italiano per aderire al concreto e fare qualcosa di simile a ciò che faceva Zola quando rivolgeva la propria attenzione agli strati piú bassi della società, significa in pari tempo difendere quel linguaggio a sapore dialettale come l'unico adatto a rendere i sentimenti rudimentali e l'umanità primitiva dei personaggi messi in scena.*

Questo nesso, nel Capuana, risulta sempre palese:

« Questi suoi contadini non sono soltanto siciliani, ma piú particolarmente di quella piccola regione che sta... fra Monte Lauro e Mineo. Tolti di lí, anche nella stessa Sicilia, si troverebbero fuori. I loro sentimenti, le loro idee sono il necessario prodotto del clima, della conformazione del suolo, degli aspetti della natura, degli usi, delle tradizioni che costituiscono col loro insieme il carattere particolare di quell'antica regione greco-sicula. L'artista li ha presi nella loro piena concretezza, nella loro piú minuta determinatezza, facendosi piccino con loro, sentendo e pensando a modo loro, usando il loro linguaggio semplice, schietto, e nello stesso tempo immaginoso ed efficace, fondendo apposta per essi,

---

([27]) Come dice assai meglio il Capuana: « ... quell'assimilazione della fresca essenza del dialetto, per cui alla lingua letteraria è stato possibile il rendere cosí felicemente il colorito locale » (*Studi sulla letterat. contempor.*, 2ª serie).

con felice arditezza, il bronzo della lingua letteraria entro la forma sempre fresca del loro dialetto, affrontando bravamente anche un imbroglio di sintassi, se questo riusciva a dare una piú sincera espressione ai loro concetti, o all'intonazione della scena, o al colorito del paesaggio. Ed è cosí che ha potuto ottenere davvero che l'opera sua *non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intradivde...* Ci troviamo, come quei personaggi, in diretta comunicazione con la natura. Non intendiamo piú nulla dei nostri sentimenti, delle nostre idee, ci sentiamo sopraffatti dai sentimenti rudimentali, dalla morale non meno primitiva di quella gente che guarda e giudica ogni cosa dal suo piccolo e interessato punto di vista » (28).

E non basta: come l'immissione dei nuovi contenuti messi a fuoco dal verismo non può non contribuire a rendere piú moderna la nostra narrativa e a rinnovarla dalle radici, cosí la nuova prosa da essi elaborata, la loro « semplicità quasi nuda », rompe la nostra tradizione letteraria, rinnova il linguaggio e lo rende moderno, è potente strumento rinnovatore d'una letteratura ferma ancora ai « fiori, i fronzoli e il ciarpame delle forme invecchiate »:

« A proposito di forme, c'era anche la novità di quella che il Verga s'era creduto obbligato d'usare, perché il difficile strumento di questa diabolica lingua italiana che ci tiene, tutti, impacciati, potesse rendere limpidissimamente, con la piú assoluta trasparenza che l'arte della parola consenta, le piú minute particolarità del suo soggetto siciliano. E la felice intuizione d'artista con cui il Verga colava la lingua comune e il dialetto isolano in un cavo straordinariamente lavorato... rompeva ad un tratto tutte le nostre tradizioni letterarie impastate, anzi che no, di pedanteria, tenaci, piú di quello che paia, anche nei meglio disposti verso le utili e necessarie novità e le arditezze ben riuscite ».

---

(28) *G. Verga*, in *Studi di lett. cont., II serie.*

* * *

Sono queste le linee fondamentali del sentimento che dall'arte ebbe il Capuana, e da questa posizione egli continuò tenacemente a difendere Verga e il verismo almeno fino al 1898. Lo fece anzitutto nella seconda serie dei suoi Studi di letteratura contemporanea, *già nel saggio su Balzac, che era tutto un auspicio d'una nuova letteratura e dove, invitando i nostri scrittori a partire dal punto cui erano pervenuti i francesi, segnava lucidamente le premesse e le necessarie condizioni per uno sviluppo della narrativa italiana:*

« Studiare in che modo la forme incipienti del romanzo di carattere si sian trasformate nelle sue mani, come si perfezionarono contemporaneamente in quelle di altri scrittori le forme del romanzo di avventure: in che modo dal romanzo di carattere sia poi nato nel gran lavoro del Balzac il romanzo di costumi, e come questo sia oggi diventato per opera del Flaubert, dei De Goucourt e dello Zola il romanzo contemporaneo, non sarebbe certamente inutile per tutti coloro che si sforzano di trapiantare in Italia questo fiore letterario rimasto fino ad oggi un fiore esotico per noi. I nostri costumi, i nostri sentimenti, i nostri vizi, le nostre virtú son lí che aspettano ancora il loro storico, il loro pittore, il loro Balzac ».

Ma nello stesso tempo avvertiva gli italiani dei rischi che comportava un'applicazione troppo passiva della poetica di Zola, sia nel saggio a questi dedicato (« Nella sua teorica artistica... c'è un gran predominio accordato al concetto scientifico quasi a discapito della forma artistica, della vera essenza dell'arte »), sia nel saggio su Daudet, dove insiste sulla distanza che corre tra il personaggio della finzione e il personaggio della realtà (« Manca, per la troppa notorietà dei personaggi reali, quel non so che di sfumato, di lontano, d'ignoto che tanto contribuisce a rendere il personaggio della finzione quasi piú vivo di quello della realtà »).

Ma è nel saggio sul Verga, da noi già citato ampia-

mente, che meglio si dispiega l'insieme delle sue convinzioni con un calore, una carica, una ricchezza d'intuizioni che fanno sí che a ottanta anni di distanza quel saggio conservi intera la sua validità critica, oltre tutto per avere il Capuana sia pure attraverso il concetto, a lui caratteristico, del genere letterario come un organismo in continuo progresso verso un termine di perfezione (che per lui poi coincideva con un'applicazione sempre piú rigorosa del canone dell'impersonalità) intravisto la misura della grandezza del Verga ponendolo al di sopra dello stesso Zola. E i temi vengono ripresi, e forse diluiti, in Per l'arte, *un saggio che, se pure manifesta i suoi limiti di teorico, contiene anche alcune delle punte della critica e della dottrina del Capuana.*

La premessa la conosciamo: i veristi in Italia sono i primi, da cinquant'anni a questa parte, ad avvertire veramente «l'amore, il rispetto, il culto disinteressato dell'arte» (29), i primi ad operare in nome dell'«arte pura». Essi si son resi conto, dal confronto con la francese, dell'arretratezza di una letteratura che ben poco aveva da offrire oltre il romanzo e il dramma storici, e si sono detti che l'unica via da battere stava nell'«addentellarsi» col grande romanzo francese. I problemi erano immensi: creare anzitutto una nuova prosa:

«Pel nostro lavoro avevamo bisogno di una prosa viva, efficace, adatta a rendere tutte le quasi impercettibili sfumature del pensiero moderno, e i nostri maestri non sapevano consigliarci altro: *studiate i trecentisti*! Avevamo bisogno di un dialogo spigliato, vigoroso, drammatico, e i nostri maestri ci rispondevano: *stu-*

---

(29) Cosa di cui anche Croce, in *La critica letteraria* (e il fatto è storicamente significativo) dava atto ai veristi: «I giudizii estetici sono ora dati con criteri piú larghi e sicuri, con piú intima nozione della natura dell'arte, ed è davvero mirabile vedere con quanta relativa facilità gli italiani abbiano scosso dal dosso la somma gravosa dei secolari pregiudizi letterarii... E una grande efficacia ha avuto, sotto questo rispetto, il movimento della scuola della verità, che ha parecchi peccati di esagerazione, ma non ne ha di esclusivismo».

diate i comici del cinquecento!... Noi li guardammo nel bianco degli occhi e facemmo una spallucciata. Fu forza decidersi a cercare qualcosa da noi, a tentare, a ritentare: quella prosa moderna, quel dialogo moderno bisognava, insomma, inventarlo di sana pianta. Mettetevi una mano sulla coscienza; ne conoscete un'altra che le stia a paro, per movimento, per calore, per colorito?... Con tutti i suoi difetti, almeno essa è organica, è viva, è moderna».

Un altro problema era quello dei contenuti: «i nostri maestri stranieri... non avevano... lasciato un pollice del cuore umano da dissodare, da lavorare».

Scegliendo a centro d'osservazione i ceti medi, avrebbero potuto apparire «piú imitatori di quel che erano in realtà».

«Rivolgemmo la nostra attenzione agli strati piú bassi della società dove il livellamento non è ancora arrivato... e vi demmo il romanzo, la novella provinciale». E gli italiani non si sono accorti che «la novella italiana è già riuscita ad essere un prodotto originale... da poter figurare benissimo in confronto delle tante ricchezze di arte di quel genere che le altre nazioni posseggono da un pezzo».

E, dopo aver citato un passo dei Malavoglia: *«Rovistate pure tutti i nostri scrittori da trecent'anni in qua, i piú puri, i piú classici; e trovatemi, se vi riesce, due pagine che possano reggere al confronto di queste qui per evidenza, per colorito, per giustezza d'intonazione e di sentimento, per potenza d'arte». E qui scoppia intera l'amarezza del Capuana, che poi sappiamo essere stata la stessa che l'amarezza del Verga:*

«Noi abbiamo avuto forse il torto di far un gran salto e pretendere che il pubblico lo facesse dietro a noi. Dal romanzo storico-politico, siam balzati, di lancio, al romanzo di costumi contemporanei, dalla forma tutta personale (dovremmo forse dire semplicemente; da un pretesto di forma) alla vera forma dove l'opera d'arte non vuol essere altro o, almeno, vuol essere innanzi tutto un'opera d'arte; e n'è nato un putiferio. La gente avrebbe dovuto discutere d'arte... e si è messa

a strillar per la morale. Chi gliela maculava la sua morale? Avrebbe dovuto esaminare se noi facevamo bene ad assimilarci le nuove ricchezze di forma del romanzo moderno... e ci ha sputato in faccia... Avrebbe dovuto incoraggiarci nell'arduissimo tentativo di ridurre a materia d'arte la vita italiana, ritraendola direttamente dal *vero*, e non co' soliti cieli di carta turchina o colle solite campagne di verde inglese brizzolato di rosso e di giallo per simulare i crisantemi e i rosolacci, e non colle contadinelle di terra cotta e le signore vestite di cenci o dalla testina di cartone verniciato; e invece ha risposto col voltarsi in là, turandosi il naso col fazzoletto... Dei capolavori? Si fa presto a dirlo. Dovreste piuttosto osservare che vent'anni fa l'Italia non aveva neanche questo pochino che noi, a furia di sforzi, abbiamo potuto apprestarle. Dal latte e miele del Carcano al *pane nero* del Verga la distanza è incredibile ».

Ci si accusa, dice il Capuana, del continuo ricorso al documento umano, di mancare di immaginazione: ma, a parte che il documento umano non è nulla finchè l'immaginazione non interviene a ridurlo in forma (*e sappiamo già in che modo svolgesse questo tema il Capuana*), *io sospetto, egli aggiunge, che dietro questa accusa di mancanza di fantasia si annidi il rimpianto per « il nodo, l'imbroglio, la favola, la* machine... *dei romanzi di trenta anni fa... Dunque essi credono sul serio che per la rappresenzaione cosí portentosamente viva dell'*Assommoir *e dei* Malavoglia *gli autori non abbiano dovuto adoperare, per lo meno, tanto sforzo di fantasia e d'immaginazione quanto il Dumas?... Dunque essi prendono gli scrittori* naturalisti o veristi *proprio sulla parola e pensano che i malaugurati* documenti umani... *siano assolutamente tutto?...* » *E continuando la sua polemica intorno al* documento umano, *punto focale della poetica naturalistica e delle prevenzioni da essa suscitate:* « *Certamente il carattere di un'opera d'arte moderna... non è piú quello di prima* ». *La nuova scienza ha scoperto nuovi campi, fa sí che il romanziere rubi il mestiere*

« al psicologo, al fisiologo, al professore di scienze sociali ». E ciò è l'effetto « di un evoluzione che nessuno al mondo è nel caso di arrestare e d'impedire ».

« Questa benedetta o maledetta riflessione moderna, questa smania di positivismo di studi, di osservazioni, di collezione di fatti, noi non possiamo cavarcela di dosso. È il nostro sangue, è il nostro spirito, chi non lo prova può dirsi uomo di parecchi secoli addietro smarritosi per caso in mezzo a noi. Ed è naturale quindi che dal nostro sangue e dal nostro spirito la riflessione positiva passi a rivelarsi anche nell'opera d'arte... Il romanziere... se non poggia un piede sopra un fatto vero, non si crede punto sicuro ». *Ma ciò non toglie che l'osservazione non basta e che* « per rappresentare, per far *del vivo* ci vogliono sempre quelle due divine facoltà: la fantasia, l'immaginazione, che potrebbe anche darsi diano un'identica cosa. Vi dirò anzi che il romanziere moderno (*aggiunge il Capuana con una felice precisazione desanctisiana intorno al concetto di fantasia e con un balzo verso il principio della forma impersonale*) ne adopera oggi in maggior quantità che non quelli del passato. Come potete affermare di no, se egli ha rinunziato volontariamente a tutti i mezzucci di effetto della vostra vecchia retorica? Trovatemi venti righe di descriziosa oziosa nelle cose del Verga, e vi darò causa vinta. Se quel suo dialogo narrato, se quella sua rappresentazione parlata dal personaggio... se quella semplicità di mezzi ottiene un effetto di colorito, di rilievo, di movimento, di vita vera, come nessun romanziere di trent'anni fa se l'è mai sognato, da che diavolo dunque provien tutto questo? Dalla fantasia, dall'immaginazione! » ([30]).

([30]) *Per l'arte* cit.

* * *

Con ciò, beninteso, non si vogliono ignorare certi limiti del suo discorso: troppo strette risultano comunque le sue misure critiche pel Verga, troppo a braccio certi suoi interventi e discontinuo il loro livello critico. Lo si avverte assai bene proprio nel gruppo dei quattro scritti apparsi tra il 1880 e il 1885. Visti in sé, sembrerebbero disporsi molto armoniosamente: un trittico di recensioni e un articolo conclusivo, prevalentemente teorico. Ma di essi in realtà solo quello dedicato a Vita dei campi *risulta fuso e convincente in ogni sua parte, mentre ad esempio quello relativo alle* Novelle rusticane, *seppure contiene qualche bella precisazione intorno alla sintassi poetica dello scrittore, svia dietro l'umorismo di qualche novella e si lascia sfuggire, per distrazione o per errore, almeno tre capolavori:* Malaria, La roba *e* Libertà: *un fatto curioso e probabilmente sintomatico, se si ripeterà pel* Mastro don Gesualdo, *il quale non si trova menzionato che una sola volta, e per inciso, nell'intera serie degli scritti critici del Capuana. Che questi non amasse o non condividesse le misure «liriche» della seconda maniera del Verga, tanto meno vicine al gusto dell'impersonalità?*

Mai più del resto Capuana tenterà per l'amico un'analisi dettagliata, del tipo di quella composta per la Storia d'una capinera, *o sarà sereno e puntuale come recensendo* Vita dei campi. *Lo scarso successo di questa raccolta, l'amarezza espressagli per lettera dal Verga per il «fiasco» de* I Malavoglia, *lo inducono fin dallo scritto successivo ad assumere un atteggiamento polemico per effetto del quale il teorico prende la mano al critico e gli toglie il tempo di enucleare, spiegare, analizzare, lo porta a parlare di preferenza da militante del nuovo verbo letterario e a intraprendere la difesa del Verga piuttosto sul piano della poetica e della concezione generale dell'arte che su quello dei risultati. Di qui un consentire, un aderire, un mettere sí in evidenza a grosse bracciate le riuscite artistiche, ma per teorizzare: e insomma qualcosa che critica, sí, è, ed è soprattutto appassionata presa di co-*

scienza, ma è insieme poetica in atto da parte d'un critico che non si dimentica d'essere anche uno scrittore o magari, come lo definiva Luigi Russo, un oratore del gusto verista. Felice colpa, naturalmente, e inevitabile del resto, date le condizioni in cui il verismo venne a trovarsi, sicché occorreva, lo intuí bene il Capuana, sgomberare prima il campo dai fraintendimenti e dalle ostilità di cui esso era l'oggetto, se si voleva creare le condizioni perché l'arte dello scrittore potesse essere intesa: quasi che prima bisognasse tentare una operazione culturale attraverso la quale si creassero le premesse per capirlo, e solo dopo si dovesse aprire un discorso sistematico intorno a lui. E si trattò, realmente, d'un'operazione culturale in piena regola, la quale se per un verso trasformò Giovanni Verga, volente o nolente, in caposcuola, per l'altro però spinse il Capuana a trascurarne aspetti anche essenziali: e, per esempio, egli appare assai sensibile ai metodi e anche ai risultati formali del Verga, mentre dei contenuti, che pure tanto mostra d'apprezzare, intende l'esteriore, la qualità di « documenti umani », non la forza sofferta ed esplosiva, non la pregnanza socio-politica. Un difetto, chiamiamolo cosí, al quale rimediò fin troppo tiepidamente e con una sospettabile vena di moderatismo quando piú tardi ne ebbe l'occasione, al tempo della polemica col Boutet.

Né, tanto meno, si sottrae a quest'insieme di regole, il quinto degli scritti verghiani di Capuana, Per l'arte. *Data anzi la sua origine, di saggio prammatico e programmatico, i termini risultano rovesciati, il discorso passa anche attraverso il Verga, non lo riguarda primordialmente. Ma in realtà egli ne è il puntello, il principal punto di riferimento, e si sente che Capuana non si mostrerebbe certamente cosí sicuro se non avvertisse d'avere nelle opere verghiane la dimostrazione in atto della bontà delle proprie dottrine. Accade cosí che questa piccola* summa *del gusto verista, tutta sparsa degli echi delle polemiche correnti in Italia tra il 1880 e il 1890, sicché nessun'altra, tra le prose del tempo, restituisce al vivo il senso e il sapore delle discussioni che accompagnarono gli sviluppi del*

verismo, finisca non solo per elevare un monumento a Verga, ma per farne una sorta d'autore esemplare, un ideale d'arte, un maestro. E benché non dipendesse dal Capuana, dal momento che l'imitazione del Verga era già in atto quando egli s'accingeva a scrivere Per l'arte, *egli ebbe senza alcun dubbio larga parte nel rendere sistematico, per dir cosí, quel fenomeno e rinserrarlo entro certi limiti di gusto. Per fare un esempio: il suo insistere a parlare del romanzo e della novella « provinciali » (« rendere... i sentimenti particolari, la vita d'una cittaduzza, di un paesetto, d'una famiglia ») come dell'unica via rimasta aperta al narratore italiano per non apparire un pedissequo imitatore dei francesi, non doveva restare senza effetti su una letteratura che già cercava una via italiana al verismo, e rese certo piú coraggiosa e programmatica l'esplorazione del nostro mondo regionale. Né meno forte finí per essere il suo influsso (in bene e in male, questa volta) allorché si fece a prescrivere l'osservazione diretta del vero (« Il romanziere, il novelliere guarda di qua e di là, osserva, prende nota. Se non poggia un piede sopra un fatto* vero, *non si crede punto sicuro, e non si avventura a metter l'altro innanzi »). E benché egli s'affannasse a mettere in guardia contro la pedissequa applicazione del precetto, benché addirittura se ne servisse poi per stroncare il* Giovanni Episcopo *di D'Annunzio (« ... in arte l'osservazione diretta è di un'utilità molto dubbia, ove il soffio creativo della forma non sappia giovarsene per infondervi la vera vita »), non poteva non accadere che gli scrittori meno provveduti si sentissero incoraggiati verso quella certa meccanica dell'imitazione del « fatto vero » e del « documento umano » che fu uno dei limiti cui restò vincolato il verismo.*

Un analogo rilievo potrebbe esser fatto per quei passi di Per l' arte *in cui la precettistica del Capuana affronta le questioni del linguaggio e dello stile. È curioso anzi come la sua sensibilità per le forme prosastiche elaborate dal Verga si riduca, in* Per l'arte, *a un generico appello a « una prosa viva, efficace, adatta a rendere tutte le quasi impercettibili sfumature del pensiero moderno ». E di*

prosa, aggiunge, « ne abbiamo imbastita una pur che sia, mezza francese, mezza regionale, mezza confusionaria, *come tutte le cose messe su in fretta... Ma gli scrittori che verranno dietro a noi ci accenderanno qualche cero, se non altro, per l'esempio di* aver parlato *scrivendo... Con tutti i suoi difetti, con tutte le sue improprietà, con tutti i suoi provincialismi, almeno essa è organica, è viva, è moderna ».*

Tuttavia questi rilievi tolgono poco all'importanza del saggio: e nemmeno che delimitino troppo il valore di Capuana critico. E basterebbero alcune sue intuizioni, come quella intorno alla portata storica del verismo e di Verga, ovvero la proposta di un nuovo senso del romanzo che fosse di smentita al « latte e miele » di Carcano o alla predilezione « per il nodo, l'imbroglio, la favola, la machine... *dei romanzi di trenta anni fa », per confermare quanto si è già detto in precedenza: essere cioè quella del Capuana la piú forte personalità critica apparsa in Italia nell'ultimo ventennio dell'Ottocento.*

* * *

Nella raccolta Libri e teatro, *stampata nel 1892, l'obiettivo del Capuana appare già spostato. E forse, criticamente, risulta piú interessante la presa di posizione su D'Annunzio e* Il piacere *che non l'articolo* La crisi letteraria, *dove pure vengono ripresi temi verghiani che già conosciamo: la scarsa preparazione del pubblico di fronte a « una produzione la quale... evitava affettatamente di accennare a sentimenti patriottici e politici di qualunque natura, a fin di mostrare che uscita oramai alla grand'aria, intendeva vivere unicamente del suo alimento, l'arte ». Una conferma che sí, « i nostri romanzi, per qualità e quantità, non possono sostenere il paragone dei romanzi francesi », ma che il Verga con le sue novelle ha compiuto un salto « da lasciar indietro... gran parte della presente novellistica francese ». E poi di nuovo, la mancanza di « un pubblico borghese, e di raffinatezza tale da gustare... la semplicità quasi omerica dei* Malavoglia, *anche a*

dispetto della novità del tentativo d'uno stile e d'una sintassi che col dialetto e co' suoi mirabili scorci cercano di risanguare e di snodare le membra della nostra vieta forma letteraria ».

Un discorso piú articolato contengono invece Gli ismi contemporanei, *del 1898, dove tuttavia già s'avverte quel certo illanguidirsi, di cui già discorrevamo, della fede veristica del Capuana. Lo scontro con Ugo Ojetti con cui s'apre il volume è tuttavia un punto nodale per intendere la situazione della nostra cultura nell'ultimo decennio del secolo scorso (nonché per introdurci al discorso capuaniano su D'Annunzio). È il decennio della crisi del positivismo e della fede nella scienza, dell'avanzata trionfale di D'Annunzio, dell'avvento di Fogazzaro, della scoperta, in Italia, dei grandi russi e dei simbolisti. Esso segna l'avvento di quella che Carlo Salinari ha recentemente chiamata « la reazione spiritualista », la quale risponde a un momento di nuovo, ma assai diverso, per direzione e per impronta, europeizzarsi dalla nostra letteratura dopo il momento europeo segnato dai veristi. Il Capuana lo chiama* cosmopolitismo *o* simbolismo, *mentre l'Ojetti preferirebbe chiamarlo semplicemente* idealismo: *e nota l'Ojetti che « l'universalizzarsi dell'arte... è un fatto che si è constatato* dopo *che si sono viste opere come quelle di Tolstoi, di Dostoiewski, di Maeterlink, di Ibsen, di Biörnson, di D'Annunzio, di Fogazzaro passare i confini di Stato e di lingua, appassionare gli stranieri piú lontani, rivelar loro qualche nuovo significato della Vita, aiutarli a intendere il senso della Vita, i problemi dell'Anima, a cui nè i contadini dei* Malavoglia, *né i signorotti dei* Vicerè, *né i bruti delle* Terre *avevano mai pensato o potevano mai pensare ». E a questa luce lo spirito elegante, finemente aggiornato, agile e superficialmente mimetico dell'Ojetti contesta il sentimento che del vivo e del concreto ha il Capuana, va verso un'enunciazione vagamente mistica, indeterminatamente sublimata dell'arte:*

« Ella per *persone vive* intende quelle mirabilmente disegnate dal verismo del Verga, ossia persone che siano quelle e non altre e non confondibili con nessun'altra...

Io... intendo per persone vive non astrazioni,... ma tipi... dove ogni uomo ritrovi qualche sentimento, qualche pensiero suo, dove ogni uomo ritrovi una qualche immagine fraterna, dove ogni uomo ritrovi l'anima sua compresa come una goccia d'acqua è compresa nell'infinito mare... Ella non guarda e non vuol guardare che a riprodurre la vita; per noi l'arte è una vita superiore, è un eccesso di vitalità e di gioia cosciente...; a noi l'arte deve dare la coscienza di un massimo di energia con un minimo di sforzo, ma non nella nostra sensibilità soltanto ma anche nella nostra intelligenza e nella nostra volontà. Questo, la natura e tanto meno l'imitazione della natura non ci sa dare ».

E Capuana a far argine, a prender posizione, a confermare il suo sentimento del vero e del vivo: « Per quanto ossessi dei problemi di religione, di morale, di sociologia, i personaggi dell'Ibsen, del Tolstoi, del Dostoiewski sono figure vive, consistenti, e in che modo! ». Quindi « tutto il contenuto possibile, a patto però che egli prenda forma vitale per via dell'immaginazione creatrice. Intendiamoci. Io odio le cose a mezzo, gli ibridismi. Il puro concetto, se mi occorre, vado a cercarlo nei libri dei filosofi o in quelli degli scienziati. Lí trovo la verità astratta o nuda, cioè quella che provvisoriamente sembra verità... Quando poi mi rivolgo all'opera d'arte, ricerco invece sensazioni, impressioni, caratteri, rappresentazioni nelle quali quel tal concetto filosofico o scientifico, prima ricercato altrove, può benissimo tornarmi dinanzi ma incarnato nella forma, divenuto uomo, donna, paesaggio, passione, azione, e incarnato in modo cosí perfetto, che io dovrò avere l'illusione di trovarmi faccia a faccia con questo nuova e piú eccelsa Natura, e rifare intorno ad essa l'identico lavoro fatto dal poeta, dal romanziere, dal drammaturgo allorché ricavavano dalla vita sociale il soggetto che li aveva prima commossi e poi spinti a riflettere. Insomma dovrò estrarre io, se sono capace, il concetto condensato nell'organismo dall'opera d'arte, e rimuginarmelo senza che il romanziere o il drammaturgo abbiano a fermarmi a ogni po' a picchiarmi la spalla

con un: « Bada! Qui sotto c'è un gran pensiero; bada! ».

E poi, simbolismo, sicuro. Ma « ogni grande opera d'arte è un simbolo: se non che divien tale spontaneamente, per virtú della propria natura intellettuale. Ma appunto per questo ella conserverà tutti i suoi caratteri particolari di tempo, di luogo; sarà prettamente italiana, prettamente francese, prettamente inglese, tedesca, russa o non sarà opera d'arte. Il cosmopolitismo invece toglie via, o tenta di toglier via, tutti i caratteri particolari, e per ciò intende ridurci al simbolismo forzato, al simbolismo artificiale ».

Si prenda il Verga, dice il Capuana, e lo si metta a confronto con D'Annunzio: ambedue muovono da « un concetto filosofico, scientifico, che serve di sostrato... alle loro creazioni ». Nel Verga è il concetto dei Vinti, *che lo scrittore espone nell'introduzione a* I Malavoglia:

« Ma appena ha terminato di esporlo, astrattamente da pensatore, da sociologo, non ne ha piú fiatato. Ha preso i suoi personaggi e li ha mandati pel mondo: povere creature per le quali una barca e un carico di lupini travolti dalla tempesta divengono disastro irreparabile; creature agitate dall'avidità di arricchire, di elevarsi oltre la propria condizione, e che incontrano nella stessa avidità e nella stessa ambizione soddisfatta il loro inevitabile castigo. E queste creature... tutte hanno il loro carattere spiccato, la loro invidualità nelle passioni, negli atti, nel linguaggio, e sono di quel piccolo scoglio di Aci Trezza, di quella cittaduzza siciliana della provincia di Catania, e ne incarnano cosí stupendamente i modi di sentire e di pensare che non possono essere scambiate con persone di altra provincia neppure nella stessa Sicilia.

Un senso di gran malinconia e di tristezza scaturisce dalle pagine di quei due volumi, ma quale scaturirebbe dalla diretta impressione, se quei personaggi e quelle azioni ci si fossero presentati, nella realtà, sotto gli occhi. Certamente, personaggi ed azione sono simboli, velami di idee, ma simboli vivi, che ignorano la loro qualità di simboli e non si analizzano da per loro e non si

spremono da per loro per cacciar fuori il succo del concetto che sanno di contenere ».

Il D'Annunzio, ne Le vergini delle rocce, *espone anch'egli il suo programma. Egli vuol rappresentare* « stati *d'animo dei piú complicati e piú varii, di cui analista si sia mai compiaciuto da che la scienza della psiche è in onore. Egli tende l'orecchio alla voce del magnanimo Zarathustra e vuol preparare con sicura fede l'avvento dell'Uebermensch, del Superuomo* ».

E sta bene, dice Capuana. L'un concetto vale l'altro. « *Quel che importa vedere è se gli stati d'animo siano divenuti persone, individui della tal città, della tal provincia* ». *Quel che importa soprattutto è vedere se questi individui siano vivi.*

« È forse creatura umana Claudio Cantelmo? Diciamo pure, se cosí si vuole, che sia un simbolo. Diciamo pure... che le tre vergini Massimilla, Violante, Anatolia rappresentano non so quali altri simboli piú reconditi e piú profondi di quello di Claudio. I lettori spassionati confesseranno che queste tre preraffaellitiche figure li colmano di vivo piacere soltanto quando, di tratto in tratto, accennano di diventare o diventano persone vive; e che piú viva di loro è la loro madre, la pazza principessa Montaga, la quale non ha missione, a quel che sembra, di rappresentare simbolo alcuno... I grandi intendimenti filosofici, scientifici, si riducono a lustre, a ciarlatanerie per chiappare il momentaneo favore del pubblico, se poi non riescono a creare persone vive ».

E all'Ojetti che gli contestava la povertà umana delle creature del Verga e di De Roberto:

« Non sono forse creature umane anche quelle, quantunque nate negli infimi gradini della scala sociale? Non soffrono, non amano, non appetiscono in modo che ogni uomo vi possa ritrovare *qualche sentimento, qualche pensiero suo, una qualche immagine fraterna...?* E quelle creature sa perché io le chiamo persone vive? Non perché sono esteriori, *disegnate mirabilmente*, ma perché sono nello stesso tempo esteriori e interiori, perché ogni loro parola, ogni loro atto rivela uno stato

d'animo — passione, calcolo, brutalità, sentimentalità — e non già per indicare, come segno algebrico, il tale o tal'altro principio psicologico che passa pel capo dell'autore, ma perché proprio continuano nel libro la Natura... ([31]).

Dei tipi? Ma tutta la letteratura moderna è la negazione di questo principio estetico classico, già sorpassato. Dei tipi! Ma le creature dell'arte diventano tipi quando riescono persone *vive;* e *rivelano* (senza volerlo, aggiungo io) nuovi significati della Vita, e problemi dell'Anima. E questo fanno... anche i contadini dei *Malavoglia* e i signorotti dei *Vicerè. Non ci hanno pensato e non potevano mai pensarlo costoro* — qui lei ha ragione;ci pensavano però, per conto di essi, il Verga e il De Roberto che li hanno creati di sana pianta, con lungo lavoro di osservazione e d'immaginazione e non con il semplice meccanismo fotografico. D'immaginazione soprattutto, dopo che il materiale, penosamente e diligentemente raccolto, si è organizzato nella loro fantasia e si è individuato in quei tali personaggi. Il nuovo ideale della Vita, il nuovo problema dell'Anima — tutte e due con l'iniziale maiuscola, come lei le scrive — sono stati precisamente le forze che hanno spinto quegli artisti a creare.

Per questo tutto è condensato, tutto è concentrato, tutto è visto di scorcio nella loro rappresentazione narrativa. Nella realtà non è cosí, ed ecco in che modo l'Arte riesce ad essere una Natura piú elevata, piú purificata, *idealizzata*...

Nel Verga quel suo particolar ideale prende senso di commozione, di pietà; nel De Roberto, diventa un atteggiamento di ironia contenuta, di spietata crudezza: senso e atteggiamento che s'intravedono che s'indovinano tanto meglio, quanto piú i personaggi e i loro atti e i loro sentimenti sono esposti oggettivamente, e

([31]) Ripresa polemica, molto probabilmente, d'una frase di D'Annunzio, che nell'introduzione al *Trionfo della morte* aveva dichiarato d'aspirare a un'arte che continuasse la natura.

quanto meno si scorge che tali atti e sentimenti abbiano qualche relazione col pensiero individuale dell'autore.

E questo, caro Oietti, è individualismo, è idealismo dei piú schietti e dei piú sinceri. E quando dico che nel D'Annunzio ciò non avviene, o avviene a intervalli, sí che l'organismo dell'opera d'arte ne soffre, non intendo biasimare l'elevatezza del concetto che vorrebbe informare i *Romanzi della rosa* e i *Romanzi dei gigli*. Intendo dire che vorrei meno rose e meno gigli sul frontespizio, meno programmi nelle prefazioni, e piú creature vive nel testo; vive in quel loro ambiente elevato, aristocratico, filosofico, *ideale*, se le pare che cosí possa dirsi ».

E naturalmente il confronto Verga-D'Annunzio vale anche per lo stile: se « il Verga crea delle creature vive, di sangue carne e ossa », mentre « il D'Annunzio, finora almeno, ha creato quasi sempre fantasmi di creature, ombre vane », correlativo a questo fatto è il carattere del loro stile, l'uno segnato da quella che il De Sanctis avrebbe definito naturalezza, *l'altro da quella che chiamava* eleganza.

Non diverso come intonazione, nello stesso volume, è lo scritto su La crisi del romanzo, *una conferma, di fronte agli attacchi che al naturalismo venivano ormai da ogni parte, dagli idealisti ai neocattolici ai simbolisti, della bontà del « metodo impersonale » come connaturato alla narrativa, pur nel totale abbandono di posizioni a cui del resto Capuana non aveva mai mostrato di tenere veramente:*

« Correvano i bei tempi del naturalismo scientifico, del positivismo, e sarebbe stato assurdo pretendere che i romanzieri potessero fare a meno di servire ai loro lettori pietanze materialiste e positiviste. Ma lo sbaglio lo commettevano loro, non il Romanzo. Il Romanzo li lasciava fare perché vi aveva il suo tornaconto. I romanzieri confondevano il concetto materialista col metodo positivo: e intanto che essi commettevano l'imbroglio, il Romanzo però si serviva anche del *metodo*, lo metteva in evidenza, lo faceva insensibilmente

penetrare nella loro coscienza; ed essi, non accorgendosi del tiro che veniva lor fatto, continuavano a ciarlare a tutto spiano di naturalismo, di positivismo, di verismo, di sperimentalismo e simili teoriche, le quali hanno poco o niente a vedere con l'arte ».

E di qui un distinguere — e il Capuana non si discostava dal vero — il verismo dal naturalismo, e un rivendicare anzi, come al solito, una superiorità del Verga rispetto agli stessi francesi.

« In un certo paese di questo mondo, la questione è stata capita direttamente, i novellieri e i romanzieri di quel paese non hanno infatti parlato di naturalismo o di sperimentalismo; e poiché pareva occorreva che mettessero fuori una bandiera anche loro... inalberarono il vessillo del *verismo*, il quale accennava particolarmente piú al *metodo* che non alla materia di cui l'arte loro si serviva.

E in quel tale paese c'è stato qualcuno che ha applicato il metodo con rigore straordinario, raggiungendo quasi di primo acchito il limite oltre il quale l'opera d'arte, se imprudentemente vi si avventura, perde la sua caratteristica, diventa qualcosa di ibrido, d'infecondo, e corre il pericolo di rimetterci la pelle... ».

Il Capuana, come si vede, si sforza di salvare il salvabile, ciò a cui in fondo piú teneva e che poi coincideva con la linea tipica del nostro verismo: l'essenziale resta: « cavar fuori creature vive qua qualunque materia; metterle al mondo con la stessa varietà, con la stessa prodigalità della Natura, ma superiori a quelle della Natura, perché non soggette alla schiavitú delle contingenze e alla fatalità della morte ». Che era anche un allargare e un concedere troppo, un andare verso concezioni estetiche genericamente meno circoscritte e piú ampiamente comprensive del fenomeno dell'arte, ma anche un sacrificare, in sede di poetica, l'essenza del gusto veristico.

Sicchè si verifica proprio ciò che abbiamo piú volte notato: che a misura che il Capuana viene rendendo meno stretta la sua osservanza desanctisiana e preannunzia il sentimento che dell'arte avrà il Croce, egli ritaglia,

riduce, rosicchia fino all'osso, ma in sostanza impoverisce e attenua l'incidenza storica delle proprie posizioni, salvando pochissime cose essenziali: il metodo impersonale, i contenuti regionali, l'idea dell'identità tra forme espressive e contenuti d'arte: « Il romanzo... se vorrà e potrà rimanere romanzo, non si metterà al servizio di questa o quell'idea, di questo o quel sistema, continuerà a sviluppare il suo organismo adoperando sempre meglio il metodo impersonale, divenendo sempre piú regionale, per dare alle sue creazioni la stessa varietà di ricchezza delle cose della Natura », e la prosa « non esisterà per se stessa, ma pel soggetto, e sarà tale da non potersi affatto scindere da esso. Sarà forma nata in un parto con lui; sarà anzi talmente lui, da impedire che si possa far distinzione fra essa e lui... ([32])».

Ma forse le cose piú nuove Capuana le dice in un'altra sede, là dove continua a sostenere il suo gusto del corposo e del concreto e si batte contro l'intellettualismo e l'introduzione, in arte, delle idee astratte, dei problemi non interamente calati nei personaggi, delle tesi. E la « forma » torna di nuovo a campeggiare come segno del concreto e del vivente: come là dove afferma che « il Gogol, il Tolstoi, il Dostoiewski concepivano anime e corpi russi, creature vive, e non si curavano di altro. I loro concetti, i loro sentimenti non riuscivano a manifestarsi senza la solidità della forma... La forma, cioè la creatura viva, è assai piú complessa del pensiero astratto ». E il romanziere ha l'obbligo di servirla anzichè asservirsela, « di dimenticare se stesso, di vivere la vita dei suoi personaggi ». Deve sentire e pensare come loro « non ironicamente, non criticamente, ma con perfetta obbiettività, lasciando responsabile il personaggio di tutto quel che sente e pensa. In questo senso il romanziere non deve avere nessuna morale, nessuna religione, nessuna politica sua particolare, ma penetrarle e intenderle tutte, spassionatamente... I romanzieri di nascita, i veri artisti hanno istintivamente orrore della tesi... Giacchè la tesi è astrattezza, e per risol-

([32]) *La crisi del romanzo,* ne *Gli ismi contemporanei.*

verla l'artista dovrà forzare, falsare la realtà, adattare caratteri, passioni, avvenimenti a uno scopo prestabilito, fare insomma opera artificiale o artifiziosa, il rovescio d'un'opera d'arte »: anticipazioni tutte, come si vede, dell'estetica crociana in ciò che questa avrà di piú tipico e storicamente vitale, ma che in Capuana, un temperamento formatosi nel vivo d'una polemica e all'interno d'una scuola, sfiorano, per eccesso, l'abbandono dello stesso senso della scuola, un pericoloso irrigidirsi di quell'ideale dell'« arte pura » che nel Capuana della prima maniera aveva avuto altro mordente e altro peso. Si direbbe cioè che il pensiero del Capuana, via via che matura e acquista in autonomia rispetto a quello del De Sanctis e in validità in sede di concezione generale dell'arte, perda di vista le ragioni storiche in nome delle quali era sceso in campo, le motivazioni immediate che l'avevano sorretto nel corso di tutta la sua battaglia. In altri termini, in questo trapasso da una poetica a un'estetica, è il verismo a far le spese. E non sappiamo fino a qual punto il Verga, per esempio, e tanto piú per lo Zola — per non dire di De Roberto — avrebbero condiviso il concetto che « il romanziere non deve avere nessuna morale, nessuna religione, nessuna politica sua particolare », non sappiamo comunque quanto lo stesso Capuana della prima maniera avrebbe condiviso il divorzio totale tra arte e scienza che egli celebra invece nella prefazione a Cronache letterarie [33]: « *Lasciamo che le cose vadano pel loro verso: che l'Arte sia arte e la Scienza scienza... L'arte sarà semplicemente arte o non sarà piú ». E quella prefazione è poi ricca, a suo modo, d'inquietudini e di presentimenti, e ci mostra veramente uno scrittore che, a limite del secolo, intravede che l'arte, nel nuovo secolo, è destinata ad avviarsi per cammini molto diversi. E c'è in essa una sorta di malinconia, quasi di stanchezza di fronte alla storia che logora e supera scuole e ideali d'arte, ed altri inarrestabilmente ne sostituisce e fa sentire agli scrittori d'essere « misere apparizioni di un momento ». E si comprende quindi perché le ultime parole di testi-*

[33] Catania, 1899.

monianza che il Capuana ci abbia lasciato intorno al verismo (34) *abbiano il sapore d'una rinunzia, d'un commiato, denuncino ormai una sorta di disponibilità critica:*

« Ho un bel sforzarmi di esprimere nel modo piú chiaro il mio concetto; ... mi si condanna ad esser naturalista per *forza*, e *campione del naturalismo* non meno per forza... Io, caso mai, sono naturalista, verista, quando sono idealista e simbolista; cioè... tutti i concetti o tutti i soggetti mi sembrano indifferenti per l'artista ed egualmente interessanti, se da essi egli riesce a trar fuori un'opera d'arte sincera... Io dico, per esempio: il concetto in un'opera d'arte è una cosa secondaria, l'importante è che esso diventi forma viva, altrimenti noi confonderemo l'opera d'arte con l'opera di pura riflessione, di puro pensiero. Questo non significa forma artistica, non aumenti il valore dell'opera d'arte; significa soltanto che esso può produrre quest'effetto unicamente quando raggiunge quella metamorfosi per via della forma.

Naturalisti, veristi, idealisti, simbolisti non dovrebbero essere d'accordo su questo elementarissimo canone di arte?

Dovrebbero; ma non sono.

Io dico, per esempio, che le forme artistiche debbono essere talmente connaturate al concetto da non poterle distinguere da esso. Per ogni concetto o sfumatura di concetto ci è una sola unica forma: il difficile sta nel raggiungerla. Per ciò ogni concetto richiede uno stile diverso, suo proprio, e l'artista deve avere, per dir cosí, altrettanti stili quanti sono i soggetti che tenta...

Naturalisti, veristi, idealisti, simbolisti, non dovrebbero essere d'accordo su quest'altro elementarissimo canone di arte?

Dovrebbero; ma non sono.

E si continua a fare lunghe discussioni bizantine. Si scartano certi soggetti, si colpiscono d'interdizione,

---

(34) *Domando la parola,* in *Cronache letterarie.*

si bandiscono certe formule stilistiche, si getta l'anatèma su altre. Per quale ragione? Per un capriccio di moda forse. In quanto a me, non ho mai avuto preferenze per questo o quel soggetto, per questa o quella formula di stile. Ho tentato soggetti di ogni specie ed ho cercato di esprimerli con lo stile piú adatto... Non ho sapito persuadermi, per quanto mi sia impegnato di farlo, in che cosa mai differiscano *Profumo* e *La Sfinge* dai cosí detti romanzi idealisti... ».

La « forma viva »: è quanto resta del « sistema » del Capuana. E si sente inoltre che egli parla ormai da isolato, e che ha rinunziato a battagliare. Ma si capisce: è cominciato in pratica il lungo silenzio del Verga, e anche quello di De Roberto. Tra poco, quando finalmente darà alle stampe Il marchese di Roccaverdina, *il romanzo risulterà quasi spaesato in un'Italia tutta piena di D'Annunzio e delle sue* Laudi.

* * *

Anche quando s'era occupato per la prima volta di D'Annunzio nel 1882, Luigi Capuana, che pure era nel periodo di piú accesa fece verista, aveva lasciato da parte l'insieme del suo sistema per tenersi unicamente al tema della « vita », della « realtà »: « Ah, se la realtà per poco lo afferra... Sarebbe bella che un giorno egli arrivasse a convincersi che in arte la vita *è tutto, anche poesia». E anche otto anni piú tardi, discutendo* Il piacere, *egli tornava sul medesimo augurio, complicandolo appena con un richiamo assai discreto all'obiettivismo e al principio verista dell'impersonalità: « Non c'è che dire: il romanziere ha studiato la* vita. *E se l'ha studiata e sorpresa in flagranti dentro il suo stesso cuore, tanto meglio. Ma, forse, appunto perché il caso è troppo recente, non ha avuto ancora il tempo di mutarsi in ricordo, la realtà non è riuscita a trasformarsi in fantasma artistico, libero d'ogni indipendenza, esistente da sé, fuori della personalità dell'artista... E di nuovo mi tornano in mente il mio voto e il mio augurio di sette anni fa: Se il D'Annunzio arrivasse a convin-*

cersi che in arte la vita *è tutto, anche poesia!*». *Soltanto di lí a sette anni ancora, al tempo della polemica con l'Ojetti e di fronte al fumoso simbolismo de* Le vergini delle rocce, *il principio del «vivo» veniva riadottato, e l'abbiamo visto, per essere svolto in termini polemici. Ma c'era stato nel frattempo l'articolo su* L'innocente, *dove ancora Capuana aveva espresso un giudizio sospensivo, pieno tuttavia di ammissioni, di cordialità, di speranza: «Pochi romanzi nostrani hanno uguale intensità di interesse, di commozione, e uguale ricchezza di contenuto; pochissimi o nessuno uguali bellezze e diciamo anche lenocinii di forma. Ma a lui si può chiedere ben altro. Da lui si può e si deve pretendere finalmente quella sincerità che è la principal dote di un artista e il piú solido pregio di un'opera d'arte».*

A considerarlo in realtà nelle sue linee essenzialissime, questo itinerario dannunziano di Capuana, esso si risolve nella storia di un'attesa andata delusa, d'una speranza non corrisposta, d'un lungo atto di fiducia al quale subentreranno, ma solo in extremis, *il diniego e la stroncatura. Dei tanti giovani che tenne a battesimo, D'Annunzio è quello in cui Capuana confidò di piú, da cui s'aspettò di piú e cui fu disposto a perdonare di piú. E se il suo discorso risulta tutto punteggiato di richiami al vero, al vivo, alla realtà, alla sincerità, e percorso cioè in sottofondo da temi e termini che ci riportano alla sua sensibilità di verista, il fatto avviene con tanta discrezione e lasciando cosí soggiacente ogni apparato teorico e programmatico, da risolversi, lo si è già detto, in un piglio franco e libero e quasi ovunque in una sorta di felice agevolezza critica. Direi anche che di fronte a D'Annunzio Capuana è piú guardingo, piú preoccupato di riferirsi ai testi per servirsene come di pezze d'appoggio, piú ansioso di sfumare il suo discorso e il suo giudizio per inseguire D'Annunzio lungo le mobili e imprevedibili sinuosità della sua arte, e che quindi si sente impegnato a squadernare tutte le risorse della sua sensibilità e della sua inventiva critica, rinunziando a ogni fare apodittico e scrivendo meno a braccio. Come dire che il discorso critico del Capuana assume, di fronte a D'Annunzio, maggiore smalto ed è*

insieme piú flessibile, che egli guarda sí in controluce anche ai fenomeni letterari in corso — il declino del verismo, l'avvento del decadentismo — per esplicare un'azione di freno e di correttivo, ma intanto s'avvale d'una maggiore aderenza ai testi, di analisi piú scrupolose e verifiche piú puntuali nello sforzo di stare il piú possibile dentro le opere e di giustificare solo alla luce dei risultati sia i propri elogi che le proprie riserve. E ciò fa sí che i saggi dannunziani gli vengano fuori non solo piú ampi, ma piú motivati, piú vari e molteplici nelle loro punte critiche, e assumano poi, a guardarli insieme, una compattezza e compiutezza che quelli verghiani non posseggono. In fondo, a considerarli appunto insieme, essi non contengono solo la storia d'un rapporto critico o d'un itinerario a piú tappe, ma costituiscono una specie di corpus *organico, e addirittura una monografia, la prima, in ordine di tempo, tra le monografie dedicate a D'Annunzio. E cosí versatile poi nel fissare o nel suggerire certi temi critici e probante nei suoi risultati d'insieme, e in pari tempo cosí sensibile al cattivante, insinuante richiamo dell'arte del pescarese, che in essa c'è già non soltanto la prima orditura di tutto ciò che via via si verrà scrivendo di quest'ultimo, ma, vorrei dire, l'atteggiamento sintomatico e degli italiani del tempo e di tanta parte della critica successiva, che non riuscirono mai né a stroncare né a convalidare in tutto D'Annunzio. Ma un simile atteggiamento assume poi presso Capuana un che di sofferto e quasi di biografico: al punto che i suoi saggi sembrano come restituirci, alle volte, il sapore d'un rapporto diretto, di prima mano, e quasi l'eco d'un conversare, d'un discutere, d'un dibattersi, d'un farsi dei problemi, che poi si prolungava sulla pagina scritta portandovi dentro i suoi fermenti.*

In realtà per molti anni D'Annunzio fu per Capuana una promessa e un problema: ne era abbagliato, ma perplesso, affascinato, ma a disagio, sedotto ma insieme diffidente. Quel tanto di specioso e di artificiale che c'era nella sua arte, di brillante e di malioso che c'era nella sua personalità in fondo lo intrigava senza che riuscisse

a venirne a capo. Perciò gli rimase per anni un problema aperto, un caso non risolto. Con lui si comportava come si fa col giovane, o col quasi discepolo, che merita la tiratina d'orecchi, e insieme l'indulgenza che si ha pel ragazzo scappato di casa, con cui ci si cruccia, ma cui si è disposti a perdonare sia a causa della malia che sa esercitare, sia in vista delle prove che sembra destinato a dare nella maturità; ma del destino del quale comunque si trepida, domandandosi se non farà spreco di se stesso. Ed è appunto la singolarità psicologica d'un simile rapporto critico, con la segreta trepidazione da cui è percorso, il clima d'attesa che stabilisce, l'elogio, l'assoluzione, la sospensiva di giudizio dati in vista di ciò che il giovane ingegno promette, uno dei principali motivi di suggestione degli scritti capuaniani su D'Annunzio.

« Io — scriveva di sé Capuana — mi sento attratto in singolar modo verso tutti coloro che si mostrano giovani davvero e inseguono con foga e temerariamente una qualunque chimera. Non già perché io sia convinto che sempre e in ogni caso la chimera di oggi sarà la realtà di domani, ma perché quella rincorsa dietro un ideale, è buon segno di vitalità, di forza, e perché da questa convulsa e talvolta pericolosa agitazione di discordi elementi, la sapienza organatrice della natura trae l'artista, il grand'uomo, il genio, che darà vita ad un capolavoro ». Ora, se questa pel Capuana è la regola, bisogna dire che in nessun caso come per D'Annunzio fu da lui vissuta in modo altrettanto sofferto, problematico, trepidante, e sentendosi di continuo esitante e perplesso, abbagliato e a disagio, come si è detto, sospeso di continuo tra l'adesione e la riserva. Ma proprio da una simile irresolutezza nascono alcune delle pagine piú sinuose e persuasive che siano state mai dedicate a D'Annunzio. Eccone una, relativa a Il piacere: *« Il prosatore, nel nuovo libro, è tuttavia sopraffatto dal poeta: l'osservatore vi si lascia tuttavia prender la mano dal colorista e dallo stilista; la visione schietta e sincera della realtà vi è velata da un'importuna nebbia di lirismo che fa impazientire e produce stanchezza. Intanto molte solide qualità di nar-*

ratore e di analizzatore vi si ammirano in pienissima fioritura o in isplendida maturità; e l'insieme ha un'impronta cosí schietta e cosí elevata di opera d'arte, e gli stessi difetti arrivano a parere talmente connaturati all'indole dell'artista e al soggetto da lui preso a trattare, che ne risulta un particolar gusto strano, quasi esotico, aggradevolissimo, e si sente la malsana voluttà di tornare a provarlo. Malsana, sí; perché, nello stesso tempo che il lettore si lascia vincere dalla capziosa malia dell'artifizio squisito, ha la coscienza della vacuità di esso e dello spreco di tanta forza. E di mano in mano che scorge come l'artifizio abbia esercitato sulla mente dello scrittore lo stesso cattivo potere, e sia riuscito a impedirgli d'infondere nella sua concezione quella compiuta vitalità artistica della quale in parecchi punti del romanzo scappano fuori, quasi a dispetto di lui, bellissimi saggi; il lettore si stizzirebbe facilmente, se non riflettesse che c'è pure nello stesso artifizio un gran passo in avanti. In molti punti l'evoluzione dell'artista si rivela con deliziosa evidenza; e l'assistere al suo incompiuto processo diventa un estetico godimento, molto prossimo a quello che si proverebbe osservando l'evoluzione bella e compiuta ».

È solo un esempio: ma credo basti a spiegare perché il D'Annunzio di Capuana meritava d'essere riproposto.

Mario Pomilio

Nota biobibliografica

Luigi Capuana nacque a Mineo, presso Catania, il 28 maggio 1839 da una famiglia di proprietari terrieri, primogenito d'una schiera di sette sorelle e due fratelli, e vi condusse un'infanzia fantasiosa e felice (da lui narrata poi nei *Ricordi d'infanzia*) difesa dallo stesso impianto tradizionale e patriarcale della famiglia. I primi passi negli studi li compì a Mineo, poi passò alla scuola dei Gesuiti per seguirvi i tradizionali corsi di grammatica, umanità e rettorica alla fine dei quali, nel 1857, si iscrisse alla Facoltà di giurisprudenza dell'Università di Catania. Dei suoi studi così narrò egli stesso: « Figuratevi che io ero fin a vent'anni, ed anche oltre, un terreno quasi vergine. Mi avevano insegnato poco o nulla, e pochissimo o nulla avevo appreso da me. A quei tempi (1850-1857) punti ginnasii in Sicilia, punti licei, punti esami, e quindi: oh felicità, punte bocciature! Si studiacchiava qua e là, se se n'avea un po' di voglia; ma si diventava medici, avvocati, ingegneri e farmacisti ugualmente. I professori universitari eran di manica larga. La pensavano, pare, come quel frate domenicano che dicono facesse sgozzare alla lesta cattolici e albigesi colla scusa che Domineddio avrebbe poi riconosciuti i suoi nell'altro mondo » (*Come io divenni novelliere*, in prefazione alla II edizione di *Homo*, 1888). Non condusse a termine quegli studi. Deviava i suoi interessi e lo attirava per la prima volta verso la letteratura l'incontro con Giuseppe Macherione, esponente assai minore di un romanticismo penetrato assai tardi in Sicilia. E di stampo tardoromantico furono anche i primi tentativi letterari del Capuana (abbozzi o progetti di drammi a tipo shakespeariano, un poemetto su Garibaldi modellato sugli *Amori degli Angeli* di Moore tradotto da Maffei, ecc.). A un simile influsso fece da parziale correttivo l'incontro con Lionardo Vigo, l'autore della *Raccolta amplissima* di canti popolari siciliani, per conto del quale raccolse anch'egli canti popolari (e alcuni ne inventò per fare una beffa al Vigo) e incominciò a interessarsi del mondo e delle tradizioni siciliane.

Maturavano intanto in Sicilia i fermenti insurrezionali, e nel 1859 Capuana si associò con altri studenti al Macherione per inviare un messaggio patriottico al Guerrazzi, nel 1860 entrò a far parte del Comitato clandestino di Mineo, nel 1861 fu tra i consiglieri comunali della sua città. Dello stesso anno è il suo esordio letterario, con un *Garibaldi, Leggenda drammatica in tre canti*, stampata a Catania, cui seguirono altri tentativi in versi, stampati tra il 1861 e il 1863.

Decisivo per suo avvenire letterario fu però il passaggio a Firenze, allora capitale, avvenuto nel 1864. Vi divenne critico teatrale della *Rivista italiana* e della *Nazione*, scontrandosi, in seguito all'asprezza di certi suoi giudizi, con Ferdinando Martini e con Leone Fortis, ma soprattutto vi rifece la propria preparazione a contatto col mondo culturale fiorentino, nei cui salotti venne bene accolto e dove conobbe per la prima volta anche Giovanni Verga. « A venticinque anni io, futuro novelliere e futuro romanziere, ignoravo assolutamente, oh vergogna! che fosse al mondo il Balzac. Questo nome mi capitò, per la prima volta, sotto gli occhi (1864) in un volumetto di non ricordo più quali discepolo dell'abate Fornari, dove si esprimevano evidentemente le idee di quella scuola e di quel tempo intorno al romanzo contemporaneo. Vi si citavano pochi nomi di scrittori stranieri, e del Balzac vi si diceva: *il leggerissimo Balzac;* nient'altro. Ora la cosa mi sembra enorme: ma allora quel *leggerissimo Balzac* non mi fece né caldo né freddo [...] Sì, io rimpiango [...] le illusioni shakespeariane portatemi via dal vento... dal vento (come chiamarlo?) dal

vento della così detta cultura moderna, che cominciò a soffiarmi forte nel cervello dopo ch'ebbi la malaugurata idea di recarmi in Firenze. Che brutta cosa è la vita! [...] E così io, quell'io ch'ero andato in Firenze per perfezionare il mio, diciamolo pure, genio drammatico, un bel mattino o non mi svegliavo con una specie di *novella* in testa? E il vederla poi sulla carta, e anche stampata, nella *Nazione*, non mi fece punto avvertito, punto! che qualcosa era già rovinato dentro di me, da cima a fondo. Quella novelluccia, sapete che aveva mai fatto? Avea rapidamente ucciso in germe tutti i miei drammi storici in versi, di cui non posso rivedere nei vecchi cartolari, senza lagrime agli occhi, la lunga lista preparatoria! *Arduino II, La battaglia di Legnano, Federico II, Cesare Borgia, Il vespro siciliano, Ghisola, Nerone, Bonifazio VIII, Imelda Lambertazzi, Corradino di Svevia, Garzia dei Medici, Il tumulto dei Ciompi* ecc. ecc. [...] Non mi accorsi, lì per lì, del guasto in me prodotto da quella insignificante novelluccia, e continuai tranquillamente, con la dolce incoscienza dei miei venticinque anni (che valevano appena i quindici di oggi!), continuai a sognare drammi in versi, a scriverne e a bruciarne... » (*Come io divenni novelliere*).

Il soggiorno fiorentino durò, con qualche intervallo, fin verso il 1870, quando tornò a Mineo con l'incarico di Ispettore scolastico (e come tale s'adoperò per la diffusione dell'istruzione statale) e dove tenne per alcuni anni la carica di sindaco. Ma furono anche anni di meditazioni e di maturazione. È specialmente di quel periodo la lettura di *Dopo la laurea* del De Meis e degli scritti critici di De Sanctis, così decisiva per la formazione delle sue idee critiche, che cominciano già a definirsi nella prefazione a *Il teatro italiano contemporaneo*, stampato a Palermo nel 1872. Nello stesso anno dedica a Verga il suo primo scritto, rimasto inedito. Sono anche anni, questi, di sondaggi narrativi, di sperimentazione ancora incerta. Viene componendo le novelle di *Profili di donne*, abbozza *Giacinta*. Nel 1875 è per breve tempo a Roma, del 1877 (l'anno della celebre parodia del Rapisardi) è il trasferimento a Milano, dove riprende la critica teatrale su *Il corriere della sera*. Nel 1879 compare *Giacinta*, il libro della definitiva conversione al verismo: « D'allora in poi, si capisce, il demonio della novella e del romanzo fu in pieno possesso di me; né tutti gli esorcismi e tutta l'acqua santa dei critici e del pubblico valsero a scacciarnelo via! Però era giusto, era naturale che io trovassi nella mia stessa colpa il mio tremendo gastigo. Avevamo in casa nostra le novelle e i racconti sentimentali del Carcano; avevamo i romanzi patriottici del D'Azeglio, del Guerrazzi, dello stesso Cantù! (Il Manzoni, né sentimentale né patriottico, veniva, se mal non ricordo, ritenuto né carne né pesce, e padre Cristoforo, colla sua pazienza da frate, cominciava a seccare un pchino la nostra forte critica anticlericale). Ebbene? Io non dovevo aver occhi — fu il mio gastigo — per scorgere la bella luce sentimentale e patriottica risplendente in casa nostra, e dovevo lasciarmi accecare dal torbido fumo balzacchiano, flaubertiano, zoliano, degoncourtiano, il peggio fumo che mai ingombrasse il limpido cielo dell'arte, e che mai lo appestasse colle sue fetide esalazioni!... Messo caritatevolmente sull'avviso al mio primo tentativo dei *Profili di donne*, facevo orecchi di mercante e non mi lasciavo salvare [...] Al solito, m'ero accinto a studiare il mio nuovo mestiere. E così finivo per smarrirmi nell'intricato laberinto delle forme letterarie. Intanto mi pareva di procedere francamente. — Diamine, dicevo, se la scienza riconosce un graduato svolgimento nelle forme naturali, un continuo perfezionamento, un non interrotto passaggio dalle forme inferiori a quelle superiori, e perché non dovrebbe esser così anche nelle forme dell'Arte? La natura, che è quasi l'accidente, sarebbe dunque ritenuta soggetta a leggi fisse, inalterabili, e lo spirito ch'è qualcosa di più elevato, di più raffinato, l'opposto dell'accidente, no? — Mi pareva un po' strano. Non si trattava, supponevo, d'una semplice analogia, ma di un che d'intimo, di sostanziale, di organico. Tutta la storia letteraria, guardata con quelle traveggole, sembrava mi desse ragione. E così mi affondavo più e più nella melma del romanzo moderno. Naturalista? Verista? Il nome mi preoccupava poco. Dicendo: naturalista, verista, tanto per farmi intendere dagli altri, volevo significare che, secondo me, nel mettersi a scrivere delle novelle o dei romanzi, bisognava badare a foggiar quest'opera d'arte giusta la sua ultima forma; provvisoria anch'essa, ne convenivo: tanto che cercavo anch'io, nella misura delle mie deboli forze, di svolgerla, d'ampliarla o, per lo meno, di ripulirla togliendone via quanto ancora rimaneva in essa di fronde inutili, di rami morti. Infatti, dai *Profili di donne* al *Bacio* (poi ribattezzato *Storia fosca*), dal *Bacio* ad *Homo* e da questo a *Ribrezzo*, se Voi voleste darvi la pena di osservare attentamente [...], vedreste evidentissimi i segni

del penoso lavorio, diretto ad ottenere il resultato di render la novella, dirò così, autonoma, qualcosa d'indipendente, di fuori del tutto dal suo autore. Erano, immaginavo, i veri e soli affetti che poteva risentir la novella, nella sua qualità d'opera d'arte, i soli affetti ch'essa poteva risentire dell'indirizzo scientifico della moderna cultura. Già, l'attenta osservazione della natura, lo studio minuzioso della verità ritenevo che non sarebbe bastato. Insomma, essendo l'opera d'arte principalmente anzi unicamente forma, occorreva che la sua rinnovazione accadesse appunto lì, o era inutile lo spendervi intorno lavoro, tempo ed ingegno... » (*Come io divenni novelliere*).

Comincia il periodo più fervido dell'attività letteraria di Capuana, e d'ora in poi egli pubblicherà a getto le sue opere di critica, di narrativa, di letteratura per l'infanzia, di teatro ecc. Ormai lascia sempre più frequentemente la Sicilia, vive soprattutto a Roma, dove dirige il *Fanfulla della domenica* e insegna anche presso l'Istituto di Magistero femminile. Sono anche gli anni più intensi del sodalizio con Verga, dell'incontro con D'Annunzio e Scarfoglio, dei primi rapporti con De Roberto (conosciuto nel 1887) e con Pirandello (conosciuto nel 1891). G. A. Cesareo, sul *Capitan Fracassa* del 29 giugno 1885, schizzò questo ritratto del Capuana quarantacinquenne: « Il Capuana ha pochi capelli e bianchi, ma la sua fronte larga e serena gli dà un'aria buona e aperta; negli occhi grigi e tranquilli guizza non di rado un sorriso di garbata canzonatura, e allora le sue labbra sottili si inarcano, nascondendo sotto i suoi fini mustacchi la nobile punta dell'ironia: il naso affilato e diritto si rivolta in su appena, ma senza ombra di petulanza. Il resto del volto liscio, pieno, non ha plumbei pallori romantici o acute magrezze sentimentali, ma la rossa giocondità della salute. Anche il suo vestimento sobrio e corretto aborre dagli eccessi troppo pittorescamente visibili degli artisti: in lui né criniera incolta, né barba prolissa, né bavero unto, né giacchetta di velluto, né cappellaccio alla Rubens; gli piace di parere in tutto un borghese agiato e non vuol dimenticare che è sindaco del suo paese e che avrebbe potuto essere deputato. Lavora in piedi, fuma sigarette e ama le donne, ma non andrebbe a morire, come un cavaliere del medio evo, per un bacio, per una ciocca di capelli o per un fiore ». Su questo ritratto andrebbe innestato un discorso intorno alla cordialità del carattere del Capuana, sull'istintiva simpatia che provava per gli altri e che suscitava; e sul suo moderatismo politico; e sui suoi rapporti con le donne. Diciamone le tre tappe fondamentali: la passione di sedicenne e tutta romantica per Jana Conti, la sua relazione, durata diciotto anni, con Beppa Conti, una donna di servizio da cui ebbe figli illegittimi finiti nell'ospizio dei trovatelli di Caltagirone (una relazione da cui maturò *Il marchese di Roccaverdina*), e quella con Adelaide Bernardini, conosciuta nel 1895, che convisse a lungo con lui divenendo vari anni più tardi sua moglie. E occorrerebbe anche aprire un capitolo sulla sua generosità di scrittore, che mai si chiuse alle nuove voci e fu curioso d'ogni nuova esperienza artistica e incoraggiò quanto poté i giovani: al punto che, oltre a quanto gli abbiamo udito dire nel brano da noi riportato verso la fine della nostra introduzione, val la pena di ricordare l'interesse che manifestò per il futurismo: « Se ora l'età mi consiglia di tenermi in disparte, il ribelle di una volta si compiace di stare a guardare e ad ascoltare quel che fanno e dicono i giovani... Se avessi cinquant'anni in meno io mi dichiarerei futurista » (*La Critica Nuova*, giugno 1910).

Dal 1902 alla morte la vita di Capuana si svolse prevalentemente a Catania, dove era stato nominato titolare di lessicografia e stilistica (la cattedra tenuta da Rapisardi) presso l'Università. Nel 1910 venne celebrato il suo giubileo letterario. Il discorso ufficiale venne tenuto dal Cesareo. Morì il 30 novembre 1915.

La lunghissima serie delle opere del Capuana viene di solito data divisa per sezioni. Preferiamo invece darla secondo gli anni di apparizione, distinguendo con (R) i romanzi, con (N) le novelle, con (C) gli scritti critici, con (T) il teatro, con (V) le opere in versi, con (S) la saggistica varia, con (I) i libri per l'infanzia.

Garibaldi. Leggenda drammatica in tre canti, Catania 1861 (V).
Fiori d'amaranto, Mineo 1861 (V).
Vanitas vanitatum, Catania 1863 (V).
Il teatro italiano contemporaneo, Palermo 1872 (C).
Il comune di Mineo, Relazione del sindaco, Catania 1865 (S).

Profili di donne, Milano 1877 (N).
Giacinta, Milano 1879 (R); 2ª ediz. rifatta, Catania 1885; ridotta per il teatro e rappresentata a Napoli nel 1888.
Studi sulla letteratura contemporanea, I serie, Milano 1880 (C).
Un bacio e altri racconti. Milano 1881 (N).
Studi sulla letteratura contemporanea, 2ª serie, Catania 1882 (C).
C'era una volta, Milano 1882 (I).
La Reginotta, Milano 1883 (I).
Il regno delle fate, Ancona 1883 (I).
Storia fosca, Roma 1883 (N).
Homo, Milano 1883 (N).
Parodie (*Giobbe*, *Lucifero*), Catania 1884 (V).
Spiritismo?, Catania 1884 (S).
Per l'arte, Catania 1885 (C).
Ribrezzo, Catania 1885 (N).
Il piccolo archivio, commedia in un atto, Catania 1886 (T).
Rospus, fiaba in un atto, Firenze 1887 (T).
Semiritmi, Milano 1888 (V).
Molia commedia in tre atti, Roma 1891 (T).
Profumo, Palermo 1891 (R).
Libri e teatro, Catania 1892 (C).
La Sicilia e il brigantaggio, Roma 1892 (S).
Fumando, Catania 1893 (N).
Le appassionate, Catania 1893 (N)
Le paesane, Catania 1893 (N).
La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea, Bologna 1894 (C).
Fanciulli allegri, Roma 1894 (I).
Il raccontafiabe, Firenze 1894 (I).
Malia, melodramma (musica di P. Fronzini). Milano 1895 (T).
Il drago, Roma 1895 (I).
Mondo occulto, Napoli 1896 (S).
La sfinge, Milano 1897 (R).
Il braccialetto, Milano 1897 (N).
Fausto Bragia e altre novelle, Catania 1897 (N).
Schiaccianoci, Firenze 1897 (I).
Scurpiddu, Torino 1898 (I).
Spera di sole, commedia per burattini, Torino 1898 (T).
Gli «Ismi» contemporanei, Catania 1898 (C).
Nuove paesane, Torino 1898 (N).
L'isola del sole, Catania 1898 (S).
Cronache letterarie, Catania 1899 (C).
Raccontini e ricordi per fanciulli, Torino 1899 (I).
Anime a nudo, Roma 1900 (N).
Il benefattore, Milano 1901 (N).
Il Decameroncino, Catania 1901 (N).
Tentennone, Lanciano 1901 (I).
Il Marchese di Roccaverdina, Milano 1901 (R).
La scienza della letteratura, Catania 1902 (C).
Delitto ideale, Palermo 1902 (N).
Gambalesta, Livorno 1903 (I).
Pagine sorridenti, Palermo1903 (I).
Lettere all'Assente, Torino-Roma 1904 (C).
Coscienze, Catania 1905 (N).
Re bracalone, Firenze 1905 (I).
Rassegnazione, Milano 1907 (R).
State a sentire, Palermo 1907 (I).
Cardello, Palermo 1907 (I).
Passa l amore, Milano 1908 (N).
Figure intraviste, Roma 1908 (N).
Chi vuol fiabe, chi vuole, Firenze 1908 (I).
Cara infanzia, Lanciano 1908 (I).
Nel paese della zagara, Firenze 1910 (I).
Perdutamente, Ancona 1911 (N).
La voluttà di creare, Milano 1911 (N).
Teatro dialettale, voll. I-II, Palermo 1911 (T).

Teatro dialettale, vol. III, Palermo 1912 (T).
Gli Americani di Rabbato, Palermo 1912 (I).
Eh! la vita, Milano 1913 (N).
Testoline, Lanciano 1913 (I).
Istinti e peccati, Catania 1914 (N).
Il nemico è in noi, Catania 1914 (N).
Passanti, Rocca San Casciano 1914 (N).
Dalla terra natale, Palermo 1915 (N).
Nostra gente, Palermo 1915 (N).
Le ultime fiabe, Milano 1919 (I).
Il pecoro nero, Catania 1919 (I).
Riaverti, Milano 1920 (N).
Teatro dialettale, vol. IV, Catania 1920 (T).
Teatro dialettale, vol. V, Catania 1921 (T).
Ribrezzo e fascino, Palermo 1921 (N).
Come l'onda, Palermo 1921 (N).
Otto novelle per ragazzi, Palermo 1921 (I).
Ricordi d'infanzia, Palermo 1922 (Pagine autobiografiche).
Le ultime paesane, Milano 1923 (N).

Lo scritto autobiografico *Come io divenni novelliere* venne stampato in testa alla raccolta di novelle *Homo*; un'altra prosa dal titolo *Ricordi autobiografici* sta in « *Il primo passo* », Note autobiografiche di D'Ancona ecc., Firenze 1922. *Lettere* di Capuana sono state pubblicate da GINO RAJA (« L'Italia letteraria », Roma, 28 luglio 1929 e « Nuova Antologia », gennaio 1954 e luglio 1954), LINA PERRONI in *Storia dei Malavoglia* (Carteggio di G. Verga con Capuana in « Nuova antologia », 16 marzo e 1° aprile 1949), FREDI CHIAPPELLI (in « Giornale del Mattino », 1° febbraio 1954). Cimeli biografici sono in FEDERICO DE ROBERTO, *Luigi Capuana nei cimeli fotografici* (« Noi e il mondo, 1° gennaio 1916) e *Catalogo della mostra Verga-De Roberto-Capuana*, Catania 1955.

Sulla biografia di Capuana si vedano PIETRO VETRO, *Luigi Capuana. La vita e le opere*, Catania 1922 e CORRADO DI BLASI, *Luigi Capuana, Vita. Amicizie. Relazioni letterarie*, Mineo 1954. Sintesi biografiche contengono pure E. PETRINI, *Capuana*, Firenze 1954, volume dedicato particolarmente alla letteratura per l'infanzia, *Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento* a cura di ALDO BORLENGHI, Milano-Napoli 1962, vol. 2°, pp. 285-290 e MARIO ZANGARA, *Luigi Capuana*, Catania-Roma-Milano 1964.

Saggi bibliografici generali sono in ACHILLE PELLIZZARI, *Il pensiero e l'arte di Luigi Capuana*, Napoli 1921 e AURELIO NAVARRIA, *Saggio di bibliografia di Luigi Capuana* (« Archivio storico per la Sicilia Orientale », voll. LI-LII, anni 1955-56, Catania 1957), oltreché presso i già citati BORLENGHI e ZANGARA, presso ETTORE CACCIA, *Luigi Capuana* (in *Letteratura italiana. I minori*, vol. IV, Milano 1962, pp. 2920-21) e in *Teatro verista siciliano* a cura di ALFREDO BARBINA, Bologna 1970, pag. 220, e ad essi si rinvia per un panorama bibliografico completo che qui risulterebbe lunghissimo. Tra gli scritti più recenti ricordiamo in particolare, come specialmente pertinenti all'indole degli scritti ristampati in questo volume, ANTONIO PALERMO, *La formazione critica di Luigi Capuana* (in « Filologia e letteratura », Napoli, 1964, fasc. IV) e CARLO A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari 1969. Cfr. anche il mio *La fortuna del Verga*, Napoli 1963 e *Dal naturalismo al verismo*, Napoli 1966.

Nota al testo: Salvo il caso di evidentissimi refusi tipografici, o di varianti distrattamente introdotte da Capuana là dove cita brani dei suoi autori, il testo è quello delle edizioni originali delle sue opere. Fa eccezione, naturalmente, il primissimo scritto, sulla *Storia di una capinera*, riproposto secondo la trascrizione del Madrignani.

VERGA E D'ANNUNZIO

I.

SCRITTI VERGHIANI

STORIA DI UNA CAPINERA (*)

Storia d'una capinera! E prima di aprire il libro stetti un pezzettino a fantasticare sul soggetto. Che poteva mai essere? Io m'abbandono volentieri a questo genere di voluttà; fantasticare per me vuol dir pensare, è un piacere come un altro. Vi sono dei titoli che dicono chiaro e tondo tutto il contenuto di un libro e anche il metodo con cui l'autore lo ha trattato; allora leggo quasi svogliatamente. Ve ne ha degli altri che dicono molto e nulla, come questo qui: sono titoli di mio gusto. Ho lí dinanzi un gentile mistero che mi tenta e mi seduce; e prima di vedere come il suo autore ne l'abbia sciolto, vo' provarmi a scioglierlo di mio. La fantasia si lancia di carriera, il cuore si riscalda; e appena tutto un nuovo piccolo mondo apparisce bello e sorridente del mio pensiero, apro il libro e m'ingolfo di botto nella lettura. È una vera fantasmagoria. Al contatto della realtà quel leggiero e bizzarro miraggio da Fata Morgana si sbanda, si assottiglia. Figura d'un istante, paesaggio d'un minuto, tutto si confonde, si discioglie

---

(*) Proposta nell'agosto del 1872 a Celestino Bianchi, direttore della «Nazione» di Firenze, questa recensione rimase inedita. L'ha riscoperta nell'Autografoteca Bastogi della Labronica di Livorno CARLO A. MADRIGNANI, pubblicandola nel suo *Capuana e il naturalismo*, Bari 1969 (cfr. ivi alle pagg. 78-83 e 302-331). Lo scritto portava la seguente intestazione: «"Rassegna letteraria", *Storia di una capinera* di G. VERGA, Milano, Alessandro Lampugnani editore 1872. Un vol. di 189 pagg. in 16°». Il romanzo era apparso nel 1871. Diamo il testo secondo la trascrizione del Madrignani.

e dilegua incalzato dalla nuova impressione che viene dal libro, e quanto il contrasto, l'antitesi riesce maggiore, tanto è piú grande il piacere che la lettura produce.

Storia d'una capinera! Hoffman, Poe, Achim d'Arnim mi passarono per la mente con tutte le loro strane, immortali creature; un'atmosfera piú sottile; una luce piú pura; una natura meno consistente, meno ribelle; la vita sciolta e libera dalla necessità delle sue leggi... ma niente affatto. Avevo sotto gli occhi « una di quelle intime storie che passano tutti i giorni inosservate, storia d'un cuore tenero, timido, che aveva amato e pianto e pregato senza osare di far scorgere le sue lagrime, e di far sentire la sua preghiera; che infine si era chiuso nel suo dolore ed era morto. » ed il paesaggio? La falda dell'Etna, uno dei piú deliziosi paesaggi del mondo. Lessi tutto d'un fiato.

Il sig. Giovanni Verga non è novellino nella palestra del romanzo. Questo se non sbaglio, è il suo terzo racconto. Nel 1866 ci narrò un'altra storia di amore, *Una peccatrice*, che molti lessero in quella raccoltina pubblicata dal Negro a Torino, col titolo di *Ore di piacere*. Che storia! Bruciava di passione, come il sole della sua Sicilia. Veramente la sua lingua, il suo stile erano allora assai imperfetti; ma piú la lingua che lo stile. Questo scorreva lesto, franco, schietto, sebbene avesse tutta l'aria d'una traduzione dal francese. La narrazione intanto procedeva vivacissima, rapidissima, forse anche troppo affrettata, ma tirava via con sé il lettore. Ci era insomma la vita, una gran promessa per l'avvenire.

L'amore colpevole, nato in Catania per una di quelle fatalità che non son tanto rare, era andato a nascondersi in Napoli, nella Strada Nuova, in una graziosa casetta a due piani. « Per giungere al salotto, si attraversava una piccola serra a cristalli, che occupava uno dei lati d'una terrazza assai vasta, dalla quale si era fatto un giardino pensile, sporgente in quella spiaggia incantata della Marinella che ha il bel golfo di Napoli

per orizzonte, e in fondo Capri e Sorrento. Quella specie di stufa dove vegetavano le piú belle piante esotiche circoscriveva come in un'atmosfera separata dalla città clamorosa, il salotto e il gabinetto di studio che vi era contiguo. I rumori esterni sembravano estinguersi sulla sabbia finissima del viale, come il piú lieve alitare di vento moriva sulle grandi foglie di quelle piante immobili nelle loro masse svariate. Il salotto era addobbato con lusso; ma quel pensiero tutto originale che aveva disposto lo stanzone dei fiori prima di giungervi, e il giardino sulla terrazza, sembrava aver presieduto nei minimi dettagli alla situazione di tutti gli oggetti che lo decoravano. Le porte vetrate che si aprivano sulla terrazza erano nascoste, alla lettera, da persiane di pianticelle rampicanti; tutto ciò unito alle pitture dei vetri e alla doppia tenda di raso e di velo faceva penetrare soltanto nella sala quella mezza luce che, col lasciare indistinte le forme degli oggetti, vi crea mille nuove immagini, e ne popola la semioscurità di quei mille segni incantati, di quelle sfumature voluttuose che tanto piacciono alle signore galanti. Il passo si arrestava sui tappeti vellutati, come se temesse di destare un'eco che potesse strappare dalla deliziosa preoccupazione che faceva quell'atmosfera ». Or metta il lettore entro questa cornice le due figure di Pietro e di Narcisa. — Che vita, mio Dio! che vita! mormorava ella soltanto qualche volta. — Infatti era proprio un affrettarsi a morire; era anzi peggio. Il sentimento si sforzava, si consumava violentemente in quella [*parola semicancellata indecifrabile*] solitudine ove non si nutriva d'altro che di se stesso. Oh, se il corpo si usasse in tal caso con uguali proporzioni del cuore! Ma, d'ordinario, il corpo sopravvive all'ultimo palpito di questo; ed è un terribile punto. Piú terribile quando la stanchezza, il disgusto, la nausea non arrivano da una volta e nella donna e nell'uomo! Par strano, ma è naturale; l'uomo, il piú forte, cade il primo in questa lotta del sentimento e del senso. La donna se cede, è per ricominciare daccapo.

Il sig. Verga raccontò con calore, con raro affetto, questa crisi narrata migliaia di volte, e che si può tornar sempre a narrare, tanto varia è nei suoi particolari e tanto attraente. L'*Adolphe* di Beniamin Constant sarà ripetuto all'infinito. In fondo la *Peccatrice* del sig. Verga non è una sorella di Eleonora? Ma nel romanzetto italiano il dramma è piú complicato. Poi, benché la situazione verso la fine si riduca identica, l'impressione n'è diversa. Nell'*Adolphe* vi è una crudele e straordinaria potenza d'analisi che ricerca i piú oscuri, i piú impenetrabili, i piú ignorati angoli del cuore, e gli illumina di una luce fredda, sinistra, spietata. La sua lettura fa male: fece male anche a Byron! Nella *Peccatrice* la situazione principale anzi unica dell'*Adolphe* è una fase toccata bene, ma di volo, tanto per arrivare alla catastrofe. E qui, badiamo. Questo mettere a riscontro di un famoso capolavoro lo scritto quasi sconosciuto di un giovane non paia irriverente pel Constant: ad un confronto fatto sul serio, la modestia dello scrittore catanese sarebbe la prima ad offendersi. Io ho accennato questo tratto di somiglianza per dire precisamente ciò che in quel racconto si faceva piú desiderare, l'analisi. Tutto quel moto, tutta quella vita, tutta quella passione erano troppo condensati nelle 235 paginette in trentaduesimo del volumetto della *Peccatrice*, e vi stavano come a disagio. Bisogna intanto confessarlo, un tentativo d'analisi vi appariva, e il piú difficile, quello che non si spiega nella narrazione soggettiva dello scrittore, ma s'incarna nel personaggio, si muove, si agita e diventa dialogo, azione: però riusciva insufficiente. La situazione non veniva ricercata fino in fondo, svoltata, per modo di dire, e rivoltata da tutti i lati nei suoi caratteri piú rilevanti. Vi si scorgevano tinte vive, ma un po' crude; poche mezze tinte, poche sfumature, niente velature, e forse non era giusto pretenderlo in un lavoro cosí giovanile. L'arte del narratore è arte difficile. Certi segreti di concezione, di svolgimento, di osservazione minuta e non minuziosa, di disposizione di parti, di preparazione di effetti non

si apprendono a un tratto — Balzac per sciogliersi, com'egli diceva, la mano scrisse una ventina di romanzi messi fuori tutti anonimi prima di presentarsi al pubblico con un lavoro da lui stimato di recare in fronte il suo nome (precauzione di un uomo di genio che mette in pensiero!). Ora, che meraviglia se questi segreti dell'arte non apparivano tutti posseduti dall'autore della *Peccatrice?* Ma la narrazione, cosí qual'era, diceva bene il suo segreto: quel racconto prometteva.

La *Storia di una capinera* comincia a mantenere. E in primo la lingua ha già acquistato molto; lo stile moltissimo: hanno ormai sapore italiano. Tutto il racconto poi è improntato d'una semplicità schietta e gentile che fa il suo effetto senza far le viste di volerlo; e non è poco, mi pare. Vi è antitesi colla *Peccatrice* e in tutto e per tutto. Lí la passione scoppiava furibonda, irresistibile, percorreva intera il suo cammino con foga tremenda, e perdeva la sua forza nel violento abuso di se stessa. Qui nasce inavvertita, lenta, esitante, a volte si nasconde come per pigliar in segreto nutrimento e vigore: poi riapparisce trionfante. Ma il trionfo è breve. Le manca il contrapposto esteriore: non vive, si consuma. Infatti non è la nausea, la stanchezza, la sazietà ciò che qui produce la catastrofe: è la pienezza, è la forza che non può esercitarsi sul di fuori, e si scioglie, si disorganizza da se stessa con cieco furore.

Il sig. Verga questa volta ha finemente analizzato, ha pienamente reso il suo concetto, l'impressione è viva e sincera. Povera Maria! Il colera che invade Catania la fa uscire dal convento e la spinge a Monte Ilice, sulle falde dell'Etna, insieme alla sua famiglia. Suo padre le aveva dato una matrigna che non può amarla perché ha già due figli e agogna per la sua Giuditta la dote materna di lei. Maria è stata a tal fine chiusa da ragazzina in un convento, destinata a vivervi e a morirvi. Tutto le parla ogni giorno di questa sua fatale situazione ed ella non osa pensare a ribellarvisi: si sa debole e china il capo silenziosa. Fino a pochi giorni fa ella, per dir vero, non sapeva nulla di questa

sua debolezza, di questo destino che ora le incombe triste e grave sul cuore: ignorava ed era felice. Tutto il suo mondo era rimasto circoscritto entro la cinta del monastero; non aveva avuto agio di far confronti, o, se li faceva, erano con un concetto strano, falsato per pia malizia ed assai vago e cattivo del vero mondo. Ma, bendetto colèra! Ella è ora alla campagna e può godere liberamente dell'aria, della luce, del cielo, degli alberi, dei monti, delle valli, del mare. I confronti vengono involontari; è la natura che li fa: la povera Maria a volte non li accetta senza un profondo rimorso. Poi, oltre alla natura, vi è la famiglia. Quante grandi sensazioni! Quanti sentimenti inattesi! Maria deliba un'esistenza tutta nuova, e si affretta a godersela. Le preme di recarsi nella solitudine ché l'attende un tesoro di ricordi da bastarle per anni e anni fino al dí della morte. E scrive alla sua Marianna, un'amica di convento, le scrive ogni cosa, giacché communicar agli altri le nostre impressioni è come un provarle di nuovo, un rigustarsele con voluttà spirituale che la prima volta mancava. Sono lettere ingenue, proprio femminili, dove il sentimento e lo stile prendono una gentilezza, una trasparenza ammirabili, e che tra noi, a petto del retoricume d'alta e di bassa lega che ha gran corso, acquistano un pregio piú grande. Oh come sente la giovane educanda batter il core allo spettacolo della natura! I paesaggi le vengono spessi e variati sulla punta della penna.

« Il sole tramontava da un lato, mentre la luna sorgeva dall'altro: alle due estremità due crepuscoli diversi: le nevi dell'Etna che sembravano fuoco; qualche nuvoletta trasparente che viaggiava per l'azzurro del firmamento come un fiocco di neve; un profumo di tutte le vigorose vegetazioni della natura: un silenzio solenne. Laggiú il mare s'inargentava dei primi raggi della luna; quel gruppetto di fabbricati che dev'essere Catania, la grande città; la vasta pianura in fondo limitata da quella catena di monti azzurri e solcata da quella striscia lucida, serpeggiante che è il Simeto;

e poi, grado a grado salendo verso di noi, tutti quei giardini, quelle vigne, quei villaggi che ci mandano da lontano il suono dell'avemaria; la vetta superba dell'Etna che si slancia verso il cielo e le sue vallate che già sono tutte neve, e le sue nevi che risplendono degli ultimi raggi del sole, e i suoi boschi che fremono, che mormorano, che s'agitano... ».

È un paesaggio non solamente veduto bene, ma, quel che piú importa, sentito. E la natura sola, immensa, inanimata non colpisce nella giovinetta unicamente l'immaginazione: il cuore comincia a destarsi. « La sera quando dalla finestra ascolto lo stormire di tutte quelle fronde e fra quelle ombre che assumono forme fantastiche veggo un raggio di luna agitarsi tra i rami come uno spettro bianco, e ascolto quell'usignolo che gorgheggia lontano, mi si popola la mente di tante fantasie, di tanti sogni, di tanta dolcezza, che, se non avessi paura, aspetterei il giorno dalla finestra ». Né è sempre la natura sola, immensa, inanimata quella che fa impressione su di lei. « Dall'altra parte della spianata ci è una bella capannuccia col tetto di paglia e di giunchi ove abita la famiglia del castaldo. Se vedessi la bella capanna, com'è piccina da pulita! Come tutto vi è in ordine e ben tenuto! La culla del bimbo, il pagliariccio, il deschetto! Per quella capannuccia sí che cambierei il mio stanzino. Mi pare che *cotesta* famigliola, riunita in due pezzi di terreno, debba amarsi di piú ed esser maggiormente felice; mi pare che tutte quelle affezioni, circonscritte fra quelle strette pareti, debbano esser piú intime, piú complete; che il cuore commosso e quasi sbalordito dal cotidiano spettacolo di *cotesto* orizzonte che è cosí grande, debba trovare un gaudio, un conforto nel ripiegarsi in se stesso, nel rinchiudersi tra le sue affezioni, nel circoscriversi in un piccolo spazio, fra i pochi oggetti che formano la parte piú intima di se stesso e che debba sentirsi piú completo trovandosi piú vicino ad essi ». Ecco il cuore è già desto! Quando ritornerà in convento... Ma è proprio una sciocchezza accennar anticipatamente al lettore

qual doloroso dramma succederà nel cuore della sventurata Suor Maria: è meglio ch'egli riceva l'impressione diretta, immediata e soprattutto completa dell'insieme del libro, un paio d'ore di bella lettura.

Quello di che io so maggior grado al sig. Verga è l'aver evitato il piú grande scoglio del suo soggetto. Con un sentimento men vivo dell'arte, era facile ridurre il racconto ad una volgare diatriba contro le monache e i conventi, bel tema di moda. Egli invece ha circoscritto il suo libro entro gli stretti confini di un'opera d'arte, e secondo me ha fatto benissimo. L'effetto, non ricercato col lanternino, non tirato su con gli argani per la parolona e la declamazione retorica progettata da prima, scaturisce spontaneo, sobrio, tanto piú efficace quanto meno ha l'aria di mirarvi. Il sig. Verga in questo ha praticato uno scrupolo squisito. Non si è lasciato scappare una sola frase, un menomo accenno. Ma poi, a che prò? La sua storia semplice, commovente non aveva bisogno di lustro. Lo scrittore infatti si è abbandonato al suo tema col cuore aperto: ha fatto anzi ogni sforzo per celare lo studio, l'arte (e non ce n'è mica voluta poca), e talvolta forse per paura di sembrare men franco e meno naturale, non ha osato qua condensar meglio, là dare al concetto un rilievo piú spiccato; qua ravvivare alcune tinte, grigie ed uniformi, lí abbassare il tono alquanto stridente col resto. E questo è piú notevole verso la fine. Alla verisimiglianza del racconto nuoce nelle ultime pagine la forma epistolare da lui adottata: la quale, se è naturale finché l'animo di chi scrive è tranquillo e poi si agita, si commove e freme finalmente in tempesta, esce dal vero quando già il turbine del cuore invade anche l'intelletto e vi offusca la ragione. La infelice Suor Maria non invia altro in quei terribili istanti che parole interrotte, slegate, in rapporto con le idee rapide e scombuiate erranti a caso per la sua mente; ed esse suppongono una tale agitazione, un tale esaltamento nervoso che non avrebbero affatto consentito lo scrivere.

Ma se quell'inciampo non è stato vinto, quello piú grave di eccedere nell'analisi psicologica mi par superato. L'azione del racconto è tutta intima, nel cuore, e quindi d'una grande difficoltà ad esser resa con intonazione conveniente. Il movimento intanto vi è côlto bene, il processo diligentemente ed acutamente osservato; non vi è punto in cui si provi l'impressione che quella che scrive non sia una donna, una monaca di Sicilia. L'autore è sparito, è rimasto l'artista.

Qualcuno forse sorriderà vedendomi trattenere cosí a lungo intorno ad una piccola pubblicazione: infatti, è contro l'uso. Già, piccolo o grande, il lavoro letterario italiano riman quasi inosservato. I periodici che particolarmente se ne occupano son poco diffusi e giovano poco. Per il resto è [...] se un pietoso giornale politico degna di quando in quando buttar giú righe di annuncio bibliografico che colla sua magrezza fa già dispetto. E la conseguenza quale è? I giovani non veggono incoraggiati i loro tentativi né dalla stampa né dai lettori, e sparpagliano quindi le loro forze, non le educano ad uno scopo. Oggi la poesia, domani il teatro, doman l'altro il romanzo, tanto per tentar di scuoter quell'indifferenza che tarpa ogni entusiasmo, ogni fiducia giovanile; e tutti questi generi toccati sbadatamente, senza preparazione, pur di trovare una nota che fermasse, non fosse altro, la curiosità di quella gente.

Il fenomeno da che proviene? Da cagioni diverse. Per dirne una, noi, in generale, mi pare c'intendiamo d'arte assai poco. La prima cosa che facciamo quando abbiamo davanti un'opera d'arte è il domandarle piú che essa non prometta, piú che non potrebbe mantenere. Naturalmente il pensiero, la riflessione, via, l'insegnamento c'è di suo diritto in ogni opera d'arte; ma quale ci può essere, né sempre di un verso: bisogna sapernelo cavare. Oggi che affettiamo di esser savii, positivisti (quasi per paura di esser positivi) il guaio si è fatto maggiore. Ecco l'unica opera d'arte che omai sia possibile, che sia affatto moderna: lirica, dramma,

storia, psicologia ad una volta; vero punto di formazione, di transizione in cui l'imaginazione, il sentimento e la riflessione possono per poco confondersi insieme e parere ed essere una cosa sola: ecco, dico, il romanzo contemporaneo, la novella in tutte le loro forme, dalla narrazione propriamente detta alla autobiografia... ecco una schiera di giovani volenterosi che tentano, che provano, che non di rado riescono: ebbene? Noi siamo curiosi, domandiamo loro di primo acchito dei capolavori e in due, tre volumi; non ci contenteremo di meno. E, naturalmente, i lavori non vengono. La via per cui si giunge al capolavoro (quando vi si giunge) è di solito ardua, scabrosa, d'un tirocinio lungo, penoso; e se il povero diavolo che ha addosso la febbre sacra e suda e lavora e non sente un *bravo*, un *bene*, una parola di elogio e di consiglio qualunque mano mano che fa un buon tratto e piú si accosta alla meta, novantanove fra cento si perde d'animo e lascia in asso ogni cosa. L'uomo è fatto cosí; non si rimpasta. Fossimo almeno tanto ricchi da poter sfoggiare in noncuranza.

Non intendo con questo che la critica debba occuparsi minuziosamente di ogni piú piccolo e stentato poeticino: allora andrebbe agli eccessi. Se essa non ha naso da scoprire anche sotto l'involucro una buona qualità, una facoltà poco attiva ma poderosa, vuol dire che manca del suo pregio principale ed è critica di nome. Spesso chi meno si conosce è lo stesso autore. Quando la critica viene alla scoperta dello scrittore nell'autore, e lo mette a nudo, e lo analizza e lo fa valere innanzi agli occhi di lui medesimo, rende un gran servizio all'individuo e al pubblico. Quella forza che si riconosce procede piú animosa, piú diretta: si esercita, si svolge con coscienza e si matura piú presto. Il pubblico poi non guadagna meno. Una critica fatta a questo modo sarebbe scuola che non pone i giudizii belli e manipolati, ma dà il verso di farseli da sé, che è infinitamente meglio. Giacché criticare oggi non significa misurare ad una stregua convenuta di avanzo per astratta concezione, ma tutto penetrare, ma tutto intendere, dirò

anche tutto amare, perché secondo il proverbio chi piú intende piú ama. E nessuno vorrebbe affermare che per questo genere di critica manchi l'occasione fra noi.

Quando pubblico e scrittori saranno abituati a riguardare un'opera d'arte principalmente anzi unicamente come opera d'arte, le cose cambieranno aspetto. In ogni vera opera d'arte, ripeto, la lezione, la moralità c'è di suo diritto, e c'è tanto piú grande quanto meno l'autore abbia avuto l'espressa intenzione di mettervela. Talora accade anzi ch'essa non risulti preciso quella che l'autore voleva, ma tutt'altro; non di rado l'opposto. E la ragione di questo vien facilissimo a trovare. Una vera opera d'arte è la vita côlta nei suoi caratteri piú rilevanti; e *vita* vuol dire prima d'ogni altra cosa un movimento reale dello spirito, quindi storia fermata nell'opera d'arte proprio sul punto di farsi. Cosí l'*Iliade* e l'*Odissea* non sono soltanto due immortali capolavori poetici, ma anche due immortali documenti di storia; cosí la *Comédie humaine* sarà consultata in avvenire con maggior profitto di qualunque altra opera storica piú propriamente detta.

Mettiamo, per esempio, che l'autore della *Storia di una capinera* abbia realmente pensato a darci una lezione col suo libro. Quale? Forse che la vita monastica riesce a snaturare nella religiosa i piú soavi sentimenti del cuor della donna, e quando trova una costituzione, un carattere ribelle a tal snaturamento attenta alla ragione e sovente distrugge la vita? Sia: è l'insegnamento immediato; una verità morale la piú facile, la piú ovvia ad essere afferrata, ma, secondo me, né la migliore né la piú importante del libro. Quella povera Maria, perché studiata sinceramente dal vero, non è soltanto la ragazza sacrificata sull'altare dall'ingordigia dei parenti, una Monaca di Monza-Susanna Simonin qualunque (la *Religieuse* di Diderot); ma innanzi tutto è la ragazza della borghesia siciliana della prima metà di questo secolo XIX, è un carattere, un tipo. Quale differenza fra le tre figure! Mettiamo la Monaca

da banda, troppo lontana dalle nostre idee, dai nostri sentimenti da poter servire ad un confronto. Quello che piú ferisce la mente, ricorrendo dalla *Storia di una capinera* alla *Religieuse* di Diderot, è una verità che ha tutto l'aspetto d'un paradosso. Maria-Susanna Simonin par piú moderna della nostra Maria, benché la prima sia già venuta al mondo un secolo innanzi. Anche senza l'ingegno di Diderot, che è grandissimo, questa differenza sostanziale sarebbe apparsa (come ben si vede) nell'intonazione dei due lavori. L'uno è uno scritto nervoso, tutto fatti, tutto movimento, che non rifugge da nessuna crudezza di colorito, e narra con imperterrita franchezza e le triste scene della famiglia, e gli amori del convento di Longchamps, e le lubriche tentazioni della superiora di Arpajan. Il realismo vi è spinto alla sua estrema arditezza, e l'arte vi attinge una potenza di effetto impossibile a sfuggire. Si sa che Diderot col suo amico Grimm trassero in inganno con questo romanzo il bravo marchese di Croismore. Quell'ottimo cuore credette che il manoscritto gli fosse stato inviato davvero da Suor Susanna, e pianse a calde lacrime e mandò dei quattrini in soccorso della creduta infelice. Grimm poi e Diderot se la scialarono allegramente alla barba del marchese.

Il racconto italiano è l'opposto. Fatti pochi, poca nervosità, movimento esteriore assai meno: tutto si concentra in un affetto. Dalla prima all'ultima pagina una calma gentile. Il sig. Verga che sa, come oggi si dice, far anche del realismo, ha qui evitato ogni tocco risentito; né per progetto io credo, ma perché il tema non lo voleva. Or donde nasce mai questa notevole differenza? Nasce da che Suor Maria e Suor Susanna rappresentano quasi due civiltà: soltanto l'ordine cronologico è per caso invertito. Se vuolsi restaurare idealmente la storia, la giovinetta siciliana va ritenuta come la donna moderna di piú di un secolo fa; riproduzione artificiale, forzata, che le condizioni politiche e sociali potevano far durare fino a ieri in Sicilia, oggi rapidamente e quasi completamente sparita. C'è quindi

da ringraziare il Sig. Verga di averci cosí felicemente ritratta cotesta figura incerta, morbida, senza lineamenti spiccati; e bisogna tenergli conto di tale mancanza di rilievo e di solidità di carattere proveniente dal soggetto quando alla lettura si farà in alcuni punti del suo romanzo desiderare un'elevatezza di mente e di cuore che la sua pietosa eroina non poteva permettere senza diventar proprio falsa.

A parer mio questo è l'insegnamento piú importante che la *Storia di una capinera* ci porga. Io l'ho accennato appena. Il tema è fecondo di osservazioni e di confronti; e il lettore, quando volesse, potrebbe farli con piú agio e piú ingegno di me. Intanto, domando, se un'opera d'arte non desse altro che la sola materia di simili osservazioni e confronti, crede forse il lettore ch'essa darebbe assai poco?

VITA DEI CAMPI (*)

Quando il Verga scrisse la *Nedda* forse non credeva d'aver trovato un nuovo filone nella miniera quasi intatta del romanzo italiano. La povera raccoglitrice d'ulive rimase un'eccezione nel suo lavoro d'artista e pareva stesse a disagio fra le eleganti sue sorelle che portavano i nomi pieni di fascino d'Eva, d'Adele, di Velleda e di Nata. Che veniva a farci la *varannisa* colla sua vestina di fustagno lacera e insudiciata, coi suoi piedi scalzi, intrisi di mota, colla sua faccia abbronzata dal sole e travagliata dai patimenti, colla sua capigliatura arruffata e i suoi occhioni neri dalla pupilla sbalordita, che veniva a farci in mezzo a quelle

(*) Da *Studi sulla letteratura contemporanea*. 2ª serie, Catania 1882, pagg. 117 sgg. Nel volume lo scritto è unito al successivo col titolo generale di *Giovanni Verga*. In realtà l'uno è del 1880, l'altro del 1881. Ambedue i titoli sono nostri.

figure tutte parate di seta, di velluti e di trine, tutte coperte di minio e di polvere di Cipro, profumate d'opoponax e di fieno fresco, coi guanti a trentadue bottoni e gli stivaletti di raso dal tacco enorme? In mezzo a quei cuori divorati da strane passioni, a quei nervi sconquassati dalle violente ebbrezze dei sensi, fra quelle meteore luminose e sinistre portate via dal turbine delle feste, dei teatri e delle corse, che veniva a farci lei, la infelice creatura? Era proprio un'intrusa.

Però Eva, Velleda e Nata avrebbero dovuto guardare con un occhio d'invidia la pietosa contadina siciliana che amava coll'istintiva sincerità dell'animale e manifestava il suo profondo affetto di madre ringraziando la Madonna d'essersi portata in paradiso il frutto precoce d'un amore disgraziato. Nel mondo dell'arte quella contadina valeva assai piú di loro. Rare volte s'era inteso in Italia un accento cosí schietto di vera tristezza, un'impressione cosí viva e cosí immediata della realtà, che rivelano una potenza d'artista affatto fuori dell'ordinario. Quel bozzetto acquistava sotto gli occhi le grandi proporzioni di un quadro. Le tinte sobrie ma calde davano la vigorosa sensazione del cielo infocato della Sicilia. In quel paesaggio arsiccio, selvatico, sotto l'ombra del bosco di castagne sui fianchi dell'Etna, la figura della *varannisa* si modellava con una meravigliosa nettezza di contorni, con un rilievo potente: e l'emozione destata nell'animo del lettore dall'opera d'arte differiva poco o nulla da un'emozione di prima mano. L'autore aveva avuto la felice malizia di nascondersi dietro la stupenda solidità delle sue figure e il lettore non vedeva che queste: l'illusione era completa.

Ma il Verga tornò subito alle scene della vita elegante che sembrava prediligere perché poteva studiarle piú da vicino. *Eros* e *Tigre reale* riportarono i lettori nell'ambiente raffinato e quasi artifiziale dell'alta società; tra sentimenti troppo riflessi per potersi dire sinceri, tra vizii che perdono il loro carattere sotto la maschera dell'eleganza e della indifferente disinvoltura,

fra passioni che rimangono compresse e sfibrate dai pregiudizii dell'educazione e della invincibile forza del *che si dirà?* Però in quest'ambiente elevato, pieno d'ombre e di sottintesi, smussato, levigato pareva che l'artista perdesse molte delle sue belle qualità mostrate tanto vigorosamente nel bozzetto della *Nedda*. Le figure non arrivavano a prendere un completo rilievo; nuotavano, sfumate, entro una luce che sembrava falsa e qualche volta era davvero un po' di convenzione, come nella *Tigre reale*. L'arte si lasciava scorgere. Non si provava piú la impressione diretta. Già si cominciava a dubitare della reale potenza del suo talento di scrittore, a creder la *Nedda* uno di quei colpi di buona fortuna che capitano soltanto una volta e non provano niente per la costituzione artistica d'un ingegno. Le circostanze confermavano queste supposizioni poco benevole. *Tigre reale*, scritta prima dell'*Eros* ma pubblicata dopo, parve un passo indietro e, forse non a torto, la cosa piú fiacca del Verga, quantunque avesse due o tre scene degne dell'autore dell'*Eva*. Ah! le promesse di questo primo lavoro che aveva messo, di lancio, il nome dell'autore tra i piú noti fra noi, le belle promesse di questo volumetto pieno di passione e di sentimento non erano state mantenute! E quando il Verga, oppresso da lutti domestici, rinunziò per parecchi anni alle dolcezze dell'arte, molti che domandavano di qua e di là: Ma il Verga? Ma che fa il Verga? pareva avessero una convinzione di sconforto sull'avvenire dello scrittore.

Ma eccolo che rientra nella vita letteraria e trionfalmente, da pari suo.

Le otto novelle che formano questa *Vita dei campi* provano che la *Nedda* non fosse un'eccezione quasi inesplicabile, e che l'ingegno dell'autore non sia punto esaurito. Egli ricomparisce con tutta la potenza di disegno e di colorito da lui mostrato in quel fortunato bozzetto, ma con una maestria piú affinata, piú vigorosa e piú progredita nei grandi segreti dell'arte. Oramai Nedda non sarà sola. Mara, Lola, la *gna* Pina la

lupa, la Peppa, la Saridda le terranno buona compagnia col loro corteggio di amanti e di mariti. C'è Jeli il pastore mezzo inselvatichito fra i solitarii pascoli di Tebidi; Rosso Malpelo e Ranocchio vere talpe della cava di rena rossa alla Carvana; c'è Turiddu, il bersagliere, e compare Alfio, *l'omo*, che non si lascia posare una mosca sul naso: c'è in ultimo quel buon diavolo di Pentolaccia che finisce cosí male, in galera, per aver perduto in un momento la sua filosofia di marito senz'occhi e senza orecchie.

Il romanziere della vita elegante è ritornato fra i campi della sua Sicilia, in quell'angolo dell'isola che sta fra il monte Lauro, le colline di Vizzini e la vasta pianura di Mineo.

Oh, come è stato bene ispirato a riprendere l'intatto filone scoperto colla *Nedda!*

Il suo libro (questo volume è un vero libro, benché composto di novelle diverse) ha un carattere d'originalità spiccatissimo anche per via del soggetto: ma non soltanto per questo. Le otto novelle son riuscite delle opere d'arte che non trovano nessun riscontro nella nostra sbiadita letteratura, e stanno a paro dei piú bei lavori di simil genere della Sand e dell'Auerbach. Li vincono anzi per la sincerità del sentimento, la freschezza delle tinte, la perfetta intonazione del colorito. Il Verga può dire anche lui d'aver fatto qualcosa *qui ne ment pas et qui aie l'odeur du peuple.*

Un'opera d'arte, novella o romanzo, è perfetta quando l'affinità e la coesione d'ogni sua parte divien cosí completa che il processo della creazione rimane un mistero; quando la sincerità della sua realtà è cosí evidente, il suo modo e la sua ragion d'essere cosí necessarie, che la mano nell'artista rimane assolutamente invisibile e l'opera d'arte prende l'aria d'un avvenimento reale, quasi si fosse *fatta da sé* e avesse maturato e fosse venuta fuori spontanea, senza portare traccia nelle sue forme viventi né della mente ove germogliò, né dell'occhio che la intravvide, né delle labbra che ne mormorarono le prime parole. È la

teoria dell'arte moderna; il Verga l'ha espressa quasi colle stesse parole (pag. 154). Ma dalla teorica alla pratica il passo è lungo, lunghissimo. Egli che l'aveva già fatto, con molta abilità, nella *Nedda*, lo ripete con maggior sveltezza nella *Vita dei campi*.

Questi suoi contadini non sono soltanto siciliani, ma piú particolarmente di quella piccola regione che sta, come dissi, fra Monte Lauro e Mineo. Tolti di lí, anche nella stessa Sicilia, si troverebbero fuori posto. I loro sentimenti, le loro idee sono il necessario prodotto del clima, della conformazione del suolo, degli aspetti della natura, degli usi, delle tradizioni che costituiscono col loro insieme il carattere particolare di quell'antica regione greco-sicula. L'artista gli ha presi nella loro piena concretezza, nella loro piú minuta determinatezza, facendosi piccino con loro, sentendo e pensando a modo loro, usando il loro linguaggio semplice, schietto, e nello stesso tempo immaginoso ed efficace, fondendo apposta per essi, con felice arditezza, il bronzo della lingua letteraria entro la forma sempre fresca del loro dialetto, affrontando bravamente anche un imbroglio di sintassi, se questo riusciva a dare una piú sincera espressione ai loro concetti, o all'intonazione della scena, o al colorito del paesaggio. Ed è cosí che ha potuto ottenere davvero che l'opera sua *non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide.*

L'illusione è piú completa che nella *Nedda* perché l'arte è piú squisita. Un sentimento d'immensa tristezza si diffonde da ogni pagina e penetra il cuore e fa pensare. Ci troviamo, come quei personaggi, in diretta comunicazione colla natura. Non intendiamo piú nulla dei nostri sentimenti, delle nostre idee; ci sentiamo sopraffatti dai sentimenti rudimentali, dalla morale non meno primitiva di quella gente che guarda e giudica ogni cosa dal suo piccolo e interessato punto di vista. Quando si vive nelle chiuse della Commenda o nella valle del Jacitano, come Jeli che, fin da quando *non arrivava alla pancia della Bianca, la vecchia giu-*

menta che portava il campanaccio della mandra, andava qua e là, *come un cane senza padrone*, l'intelligenza si risolve unicamente in un continuo rimuginío di sensazioni che non riescono ad elevarsi mai allo stato d'idee.

« Ei non ci pativa, perché era avvezzo a stare coi cavalli, che gli camminavano dinanzi passo passo, cercando il trifoglio, e cogli uccelli che girovagavano a stormi, attorno a lui, tutto il tempo che il sole faceva il suo viaggio lento lento, sino a che le ombre si allungavano e poi si dileguavano: egli aveva il tempo di veder le nuvole accavallarsi a poco a poco e figurar monti e vallate; conosceva come spirava il vento quando porta il temporale e di che colore sia il nugolo quando sta per nevicare. Ogni cosa aveva il suo aspetto e il suo significato, e c'era sempre che vedere e che ascoltare in tutte le ore del giorno. Cosí verso il tramonto quando il pastore si metteva a suonare collo zufolo di sambuco, la cavalla mora si accostava masticando il trifoglio svogliatamente e stava anch'essa a guardarlo, con grandi occhi pensierosi. »

Con questo genere di vita l'uomo animale continua a vivere ancora in mezzo ai trionfi della moderna civiltà, come tre, quattro mila anni addietro. Le sue idee sono limitatissime; i suoi sentimenti differiscono poco dal semplice istinto. Tale, e non altrimenti, l'artista ha voluto mettercelo sotto gli occhi. Quando Jeli vien condotto, legato, dinnanzi al giudice, per aver ammazzato Don Alfonso:

« — Come! diceva, non dovevo ucciderlo nemmeno?... Se mi aveva preso la Mara! »

Quando la *Lupa* ha rubato alla propria figliuola il marito che già le avea dato coll'intenzione di rubarglielo, « Maricchia piangeva notte e giorno e alla madre le piantava in faccia gli occhi ardenti di lagrime e di gelosia come una lupacchiotta anch'essa, quando la vedeva tornare dai campi pallida e muta ogni volta.

« — Scellerata, le diceva. Mamma scellerata!

« — Taci!

« — Ladra! Ladra!

« — Taci!
« — Andrò dal brigadiere, andrò!
« — Vacci! »

Son fatti cosí; e il merito dell'artista sta appunto nell'averli resi come sono, senza nessuna preoccupazione né morale, né religiosa, né sociale che potesse nuocere al suo scopo.

A me il libro dà la nostalgia del paese nativo, tanto vera e profonda è l'impressione che mi produce. Di mano in mano quei paesaggi tornano a distendersi, nella loro arida tristezza, sotto l'occhio dell'immaginazione; figure ben note ripopolano la fantasia coi ricordi dell'infanzia e della vita di provincia, figure malinconiche, pensose, raccolte nella loro meridionale indolenza, colla coscienza della fatalità della vita che giustifica tutto in faccia a loro. E non è soltanto un effetto potente dell'arte, ma anche del fatto, che Tebidi, la valle del Jacitano, Passanitello non son paesaggi di convenzione. La fanciullezza dell'autore è trascorsa lí, e Jeli gli ha forse insegnato « come si fa ad arrampicarsi sino ai nidi delle gazze, sulle cime dei noci piú alti del campanile di Licodia, o cogliere un passero a volo con una sassata o montare con un salto sul dorso nudo delle sue bestie selvaggie, acciuffando per la criniera la prima che passava al tiro, senza lasciarsi sbigottire dai nitriti di collera dei puledri e dai loro salti disperati. » Giacché i personaggi di questi racconti, la piú parte, hanno esistito realmente, e l'autore non ha fatto che degli studi dal vero. Quella Lupa io l'ho conosciuta. Tre mesi fa, tra le colline di S. Margherita, su quel di Mineo, passavo pel luogo dov'era una volta il pagliaio di lei, fra gli ulivi, presso una fila di pioppi che si rizzano gracili e stentati sul terreno umidiccio. Ella abitava lí per dei mesi interi, specie nel settembre e nell'ottobre, quando i fichi d'India eran maturi. Si vedeva ritta, innanzi il pagliaio, all'ombra dei rami d'un ulivo, in maniche di camicia, col fazzoletto rosso sulla testa, spiando le viottole, « pallida come se avesse sempre addosso la malaria, » in attesa di qualcuno che

doveva arrivare dall'Arcura o dai Saracini o dalla Casa di mezzo, o da Sopra la Rocca. Spesso la s'incontrava alla *zena*, china sulla lastra di pietra accanto al ruscello, apparentemente per lavare i panni, in realtà per fermare tutti quelli che passavano e attaccar discorso. Piú spesso si vedeva andare di qua e di là per la campagna « sola come un cagnaccia, con quell'andare randagio e sospetto della lupa » tale quale il Verga l'ha superbamente dipinta.

Ora il pagliaio è distrutto, e quell'angolo di collina deserto. Io provavo un gran senso di tristezza nel guardar quella rovina. Ma non era il ricordo della vera Lupa che mi faceva evocare con tanta emozione la sua pallida figura dagli occhi neri come il carbone, dalle labbra fresche e rosee che vi mangiavano, no; era la *Lupa* dell'arte, la *Lupa* creata dal Verga che sopraffaceva quella della realtà e me la metteva sotto gli occhi piú viva della viva quand'era viva. Tanto è vero che l'arte non sarà mai la fotografia!

La *Lupa* si potrebbe dire un semplice *fatto diverso*. In quelle otto pagine non c'è un particolare che non sia vero, intendo dire che non sia accaduto realmente cosí. L'autore non ha inventato nulla; ha trovato, ha indovinato la forma, che è quanto dire: ha fatto tutto. La *Lupa* è forse la piú bella cosa che il Verga abbia mai scritta; senza forse, è la miglior novella di questa *Vita dei campi*. La forma è scultorea, d'una semplicità meravigliosa. Qua e là sembra una traduzione di qualche leggenda popolare, con quel ritorno d'imagini e di parole del quale l'autore s'è stupendamente servito. La figura della *Lupa* si stacca sull'orizzonte del paesaggio fosca, indimenticabile, come quando andava incontro al genero che le veniva addosso per ammazzarla. « La *Lupa* lo vide venire, pallido e stralunato, colla scure che luccicava al sole, e non si arrestò d'un sol passo, non chinò gli occhi; seguitò ad andargli incontro, con le mani piene di manipoli di papaveri rossi e mangiandoselo cogli occhi neri. »

Dopo la *Lupa* vien *Jeli il pastore*. È una cosa affatto

diversa. Che tristezza in quella campagna! E come vi si muore! E che notte quella in cui lo *stellato* che doveva esser venduto la mattina dopo alla fiera di San Giovanni, cadde nel burrone e si ruppe la schiena! Povera bestia! «Metteva fuori un rantolo che pareva un cristiano. Jeli si mise a tremare come una foglia quando vide il fattore andare a staccare lo scoppio dal basto della mula. — Levati di lí pane-perso! gli urlò il fattore, che non so chi mi tenga dallo stenderti per terra accanto a quel pulledro che valeva piú assai di te, con tutto il battesimo porco che ti diede quel prete ladro!... E il rumore fiacco che fece dentro le carni vive il colpo tirato a bruciapelo parve a Jeli di sentirselo dentro di sé!» — Quel viaggio di notte di tutta la mandria dei cavalli e la morte dello *stellato* son delle pagine assai belle, commoventi in grado supremo.

Vien terzo *Rosso Malpelo* il cavatore di rena. Ah, nella cava traditora non si vive tranquilli! La cava tende insidie ad ogni minuto. Ma oltre ad essa c'è anche l'uomo, il compagno che non lascia in pace il compagno, per poco che capisca di poter fare a fidanza con esso. Quel ragazzaccio di Malpelo ne toccava da tutti. «Al mezzogiorno, mentre tutti gli altri operai della cava si mangiavano in crocchio la loro minestra e facevano un po' di ricreazione, egli andava a rincantucciarsi col suo corbello fra le gambe, per rosicchiarsi quel suo pane di otto giorni, come fanno le bestie sue pari; e ciascuno gli diceva la sua, motteggiandolo e gli tiravano dei sassi, finché il soprastante lo rimandava al lavoro con una pedata.» La cava ha inghiottito suo padre, mastro Misciu, inghiottirà anche lui, che non ha avuto altro affetto al mondo all'infuori che per Ranocchio, il ragazzo storpio. Egli lo maltrattava alla sua volta, ma gli voleva bene, da Malpelo, da ragazzo reso cattivo dalle soperchierie ricevute. Quando il povero storpio comincia a sputar sangue «— È meglio che tu crepi presto! Se devi soffrire in tal modo, è meglio che tu crepi,» gli dice brutalmente Malpelo; ma quella

brutalità è piena di commiserazione. Oh, nella cava non si apprendono le frasi dolci e le belle maniere!

Malpelo ha un'aria di leggenda popolare, ha quella stessa impronta d'originalità di *Jeli il pastore* e della *Lupa*. La forma si è, anche qui, perfettamente compenetrata col soggetto: anche qui c'è quell'assimilazione della fresca essenza del dialetto, per cui alla lingua letteraria è stato possibile il rendere cosí fedelmente il colorito locale da lottare coll'evidenza della realtà. E quando dico forma, non intendo soltanto la frase, lo stile, ma qualche cosa di piú elevato: la concezione, tutto l'organismo dell'opera d'arte, che funziona colla pienezza della vita, libero e indipendente dalla personalità che lo creò. È di questa forma che s'intende quando s'ha la fortuna di parlare d'un artista come il Verga.

I MALAVOGLIA (*)

Scritti in francese, a quest'ora *I Malavoglia* avrebbero reso celebre il nome dell'autore anche in Europa, e toccherebbero, per lo meno, la ventesima edizione. In Italia, intanto, pare che pochi se n'accorgano o vogliano mostrare d'essersene accorti. Ecco, per esempio, io dubito molto che il De Sanctis voglia indursi a fare pei *Malavoglia* quello che osò per l'*Assommoir* dello Zola. Eppure mi sembra che pochi dei nostri libri moderni siano meritevoli quanto *I Malavoglia* che l'acuta analisi del critico napoletano s'eserciti a farne risaltare le bellezze di prim'ordine, profuse con larghezza di gran signore in quelle quattrocento e piú pagine.

Il caso non deve sorprenderci. Parecchie ragioni lo producono, e non è inutile cercarle.

(*) Da *Studi di letteratura contemporanea*, 2ª serie, Catania 1892, pagg. 133 sgg. Cfr. nota a pag. 73.

Primieramente, l'autore ch'esce quasi all'improvviso dalla sua maniera. Dopo l'*Eva*, dopo l'*Eros*, dopo *Tigre reale*, i lettori del Verga s'erano abituati a quei suoi personaggi del gran mondo, dalle passioni raffinate, dipinti con colori caldissimi, con pennellate nervose, figure nuotanti in un'atmosfera smagliante di luce, le quali seducevano per un cotal partito di crudezze di toni, di mezze tinte, di sfumature che somigliava molto da vicino al fare un po' vaporoso d'Ottavio Feuillet. È vero che un giorno era venuta fuori la *Nedda*, viva viva, con tutta la rozza realtà della campagna siciliana, con quell'asino che interrompeva un colloquio d'amore fra i castagni dell'Etna; ma pare ch'essa fosse riuscita piccante piú per la novità del soggetto che per il fino magistero dell'arte con cui la natura scoppiava fuori immediata e potente dalle poche pagine della novella.

Infatti, quando il Verga tornò, bene ispirato, a soggetti consimili; quando, come per esercitarsi la mano pel gran quadro, schizzò quei suoi stupendi bozzetti della *Vita dei campi*, il nostro pubblico non fece al volume l'accoglienza festosa che c'era d'aspettarsi. Il Verga non aveva mai scritto nulla di cosí magistrale come *La lupa*, *Jeli il pastore*, *Rosso Malpelo*. Ma si vede che il grosso del pubblico vi cercava tutt'altro che la sincera evidenza della realtà, e assuefatto a manicaretti pepati di rettorica e di romanticismo, non riusciva a gustare quella semplicità quasi nuda. I lettori si trovavano lí faccia a faccia colla natura; invece pare amassero meglio vederla a traverso la simpatica personalità dell'autore, con tutti i fiori, i fronzoli e il ciarpame delle forme invecchiate; e si sentivano messi fuori strada.

A proposito di forme, c'era anche la novità di quella che il Verga s'era creduto obbligato d'usare, perché il difficile strumento di questa diabolica lingua italiana che ci tiene, tutti, impacciati, potesse rendere limpidissimamente, con la piú assoluta trasparenza che l'arte della parola consenta, le piú minute particolarità

del suo soggetto siciliano. E la felice intuizione d'artista con cui il Verga colava la lingua comune e il dialetto isolano in un cavo straordinariamente lavorato, come disse d'aver voluto fare lo Zola colla lingua francese e il gergo popolare parigino nell'*Assommoir*, rompeva a un tratto tutte le nostre tradizioni letterarie impastate, anzi che no, di pedanteria, tenaci, piú di quello che paia, anche nei meglio disposti verso le utili e necessarie novità e le arditezze ben riuscite.

Occorrerebbe assai meno di tutto questo per ispiegare facilmente l'accoglienza freddina che ora ricevono *I Malavoglia*, benché non ci sia neppure da far confronti fra il valore artistico d'essi, e quello di tutti i precedenti lavori del medesimo autore. Ma il ghiaccio si romperà; può prevedersi con sicurezza e senza aver l'aria di voler essere per questo un gran profeta.

Forse sarebbe troppo strano che accadesse diversamente di quel che accade. Il romanzo, da noi, è una pianta che bisogna ancora acclimare. Non ha tradizioni, nasce appena, quando è già grande e glorioso altrove, in Francia e in Inghilterra. In Francia, specialmente, si può seguire passo a passo tutto lo svolgimento di questa modernissima forma dell'arte che ha un colosso, il Balzac, tra i suoi cultori, uno di quei genii che fanno fare all'arte i passi del Giove antico. In Italia, quando avremo nominato i *Promessi Sposi*, non potremo citare che degli scarsi tentativi lodevoli, forse, meglio per le buone intenzioni che per altro. Anzi gli stessi *Promessi Sposi* s'abbarbicano soltanto con poche radici nel suolo dell'arte moderna; piú per una meravigliosa esecuzione delle parti secondarie, che per tutto l'insieme. Il quale s'attacca a Walter Scott, secondo una naturalissima necessità di circostanze che nessun ingegno, per grande che sia, potrà vincere mai intieramente.

Questa miseria non impedisce intanto a certi critici di domandare ai nostri scrittori il romanzo schiettamente italiano, senza influenze né francesi, né inglesi, né d'altra qualsivoglia nazionalità; quasi le forme

dell'arte siano una capricciosa creazione dell'individualità degli autori, quasi fosse possibile non tener calcolo di tutti gli svolgimenti che una forma artistica ha subito presso letterature piú precoci o piú fortunate dalla nostra. Certamente è un problema interessantissimo quello che offre la letteratura italiana rispetto al romanzo. Quando troviamo, alle sue origini, il portento del *Decamerone*, dove tutti i germi dell'arte moderna son già sul punto di aprirsi, non si capisce perché poi quei germi sian rimasti cosí infecondi e perché bisogna fare il gran salto di parecchi secoli per arrivare al Manzoni. Prese una diecina di novelle del *Decamerone* alle mani, potremmo trovare dei meravigliosi riscontri col Balzac, col Flaubert, collo Zola, tenuto il debito conto della differenza tra un organismo incipiente e un organismo quasi arrivato al suo completo sviluppo. Eppure la novella moderna e il romanzo, cominciano soltanto ora ad attecchire in Italia. E se non vogliamo rifare il già fatto (un'operazione assurda in arte e in ogni altra cosa) ci tocca, per forza, di cominciare dal punto dove questa forma d'arte è oggi arrivata altrove, e adottarne tutti i mezzi per adoperarli, s'intende, su materia nostra e per farla progredire, se n'abbiamo la forza.

Ma le difficoltà sono immense. E certamente non servono a levarle di mezzo i giudizii strambi a proposito dei tentativi che gli scrittori italiani van facendo da una diecina di anni in qua. Ad essi, per contentare certi critici, anche la materia riesce ribelle. I popoli moderni han perduto, in gran parte, il loro vecchio carattere particolare. L'italiano, il francese, l'inglese, il tedesco di certe classi sociali si può anzi dire non esistano piú. La aristocrazia e la borghesia oramai non sono di questa o di quella nazionalità, ma europee. Molti angoli sono smussati; molte differenze, specialmente interiori, furono scancellate affatto; e quelle che ancora rimangono son cosí impercettibili che bisogna armarsi d'una lente d'ingrandimento per riuscire a distinguerle. Talché non è solamente la forma straniera (e dico *straniera* per modo di dire, l'arte non avendo

patria), ma è anche la *materia italiana*, cosí poco diversa dalla francese, dall'inglese, dalla tedesca, quella che impaccia i nostri passi e ci fa apparire piú imitatori di quanto noi non siamo in realtà. Eppure si sa che nessun autore, neppure i genii, cascano belli e formati dalle nuvole, senza procedere da qualcuno che gli ha preceduti; si sa che la generazione spontanea non è ancora provata in arte piú che non sia provata nella natura. E, pel romanzo, non si tratta d'un organismo elementare o protozoo letterario, ma d'un organismo completo che oggimai si riproduce per fecondazione diretta e trasmette in eredità i suoi caratteri speciali, perfezionandoli, adattandoli, ma non mutandoli a capriccio di questo o di quello.

Il Balzac, il gran padre del romanzo moderno, ha i suoi predecessori ai quali sta, forse, meno attaccato che i suoi successori non istiano a lui. Il Flaubert, i De Goncourt, lo Zola che hanno fatto e che fanno altro se non svolger meglio, ridurre a maggior perfezione quelle parti della forma del romanzo rimaste nella *Comédie humaine* in uno stato incipiente o imperfetto? Il *naturalismo*, i famosi *documenti umani* non sono una trovata dello Zola. Bisogna non aver letto la prefazione del Balzac al suo immenso monumento per credere che il trasportare nel romanzo il metodo della storia naturale sia una novità strana e pericolosa. Senza dubbio l'elemento scientifico s'infiltra nel romanzo contemporaneo e lo trasforma piú pesantemente, con piú coscienza, nei lavori del Flaubert, dei De Goncourt e dello Zola; ma la vera novità non istà in questo. Né stà nella pretesa di un *romanzo sperimentale*, bandiera che lo Zola inalbera arditamente, a sonori colpi di grancassa, per attirar la folla che altrimenti passerebbe via, senza fermarsi, com'egli confessava francamente al De Amicis. Un'opera d'arte non può assimilarsi un concetto scientifico che alla propria maniera, secondo la sua natura d'opera d'arte. Se il romanzo non dovesse far altro che della fisiologia o della patologia, o della psicologia comparata in azione, come il Berquin faceva una volta

della *morale in azione*, il guadagno non sarebbe né grande né bello. Il positivismo, il naturalismo esercitano una vera e radicale influenza nel romanzo contemporaneo, ma *soltanto nella forma*, e tal'influenza si traduce nella *perfetta impersonalità* di quest'opera d'arte. Tutto il resto, per l'arte, è una cosa molto secondaria, e dovrebbe esser tale anche nei giudizii che si pronunziano intorno ai lavori rappresentanti, piú o meno efficaci, della nuova formola artistica.

Nel romanzo è accaduto quello che il Vacquerie scriveva tempo fa pel teatro: « *De siècle en siècle, le poète a émancipé l'action. Ce n'est pas le premier jour qu'il a osé la quitter; il a fallu qu'elle grandît et que le public grandît avec elle, qu'elle parlât et que le publique entendît; il a hésité; il est parti pas à pas; il se retournait toujours pour la voir. Il a mis deux mille ans à sortir de la scène.* » Nei romanzi del Balzac, questo sparire dell'autore avviene ad intervalli. Egli si mescola ogni po' all'azione, spiega, descrive, torna addietro, fa delle lunghe divagazioni prima di lasciar i suoi personaggi a dibattersi soli soli colle loro passioni, col loro carattere, colle potenti influenze del lor tempo e dei luoghi; e l'onnipotenza del suo genio non si mostra mai cosí intera come quando le sue creature rimangon libere, abbandonate ai loro istinti, alla loro tragica fatalità. I suoi successori intervengono assai meno di lui nell'azione o non intervengono affatto. Si può dire che la loro opera d'arte si faccia da sé, piuttosto che la faccian loro. E questo semplicissimo cambiamento ha già prodotto una rivoluzione che il volgo dei lettori difficilmente sarà nel caso d'apprezzare nel suo giusto valore.

I Malavoglia si rannodano agli ultimissimi anelli di questa catena dell'arte. L'evoluzione del Verga è completa. Egli è uscito dalla vaporosità della sua prima maniera e si è afferrato alla realtà, solidamente. Questi *Malavoglia* e la sua *Vita dei campi* saranno un terribile e salutare corrosivo nella nostra bislacca letteratura. Lasciateli fare e vedrete. Se avranno poi la consacra-

zione (e se la meritano) d'una traduzione francese, eserciteranno un'influenza anche in una sfera piú larga e conteranno per qualche cosa nella storia generale dell'arte. Giacché finora nemmeno lo Zola ha toccato una cima cosí alta in quell'*impersonalità* ch'è l'ideale dell'opera d'arte moderna. C'è voluto, senza dubbio, un'immensa dose di coraggio, per rinunziare cosí arditamente ad ogni piú piccolo artificio, ad ogni minimo orpello rettorico e in faccia a questa nostra Italia che la rettorica allaga nelle arti, nella politica, nella religione, dappertutto. Ma non c'è voluto meno talento per rendere vive quelle povere creature di pescatori, quegli uomini elementari attaccati, come le ostriche, ai neri scogli di lava della riva di Trezza. Padron 'Ntoni, Mena, la Santuzza, lo zio Crocifisso, lo zio Santoro, Piedipapera, ecc., sono creazioni che debbono essere un po' sbalordite di trovarsi a vivere dentro la morta atmosfera della nostra stalattitica letteratura. Se non ci fossero Don Abbondio, Perpetua, Agnese, Renzo, Don Ferrante e Padre Cristoforo, dovrebbero proprio rassegnarsi di restare in famiglia con la Nedda, colla Lupa, con Jeli il pastore, con Rosso Malpelo.

Un romanzo come questo non si riassume. È un congegno di piccoli particolari, allo stesso modo della vita, organicamente innestati insieme. L'interesse che ispira non è quello volgare, triviale del come finirà? ma un interesse concentrato che vi prende a poco a poco, con un'emozione di tristezza dinanzi a tanta miseria, dinanzi a quella lotta per la vita, qui osservata nel suo primo stadio quasi animale, e che l'autore s'accinge a studiare nelle classi superiori con una serie di romanzi legati insieme dal titolo complessivo: *I Vinti*.

L'originalità il Verga l'ha trovata dapprima nel suo soggetto, poi nel metodo *impersonale* portato fino alle sue estreme conseguenze. Quei pescatori sono dei veri pescatori siciliani, anzi di Trezza, e non rassomigliano a nessuno dei personaggi d'altri romanzi. Non è improbabile che il Verga si possa sentir accusare di minore originalità quando il suo soggetto lo condurrà

fra la borghesia e le alte classi delle grandi città, perché allora le differenze dei caratteri e delle passioni appariranno meno spiccate; ed è bene notarlo fin da ora.

I Malavoglia non sono certamente un lavoro perfetto; l'autore lo sa meglio di noi. Certi eccessi di forma minuta, certe sproporzioni di parti potevano forse evitarsi, senza che l'evidenza della rappresentazione ne soffrisse e con profitto del libro e dei lettori. Ma mi par di vedere il Verga che, dal fondo della sua coscienza d'artista, modestamente mi fa osservare: *Forse no.*

LE « NOVELLE RUSTICANE » (*)

Dopo la *Raccolta dei canti popolari siciliani*, non c'è libro che dipinga la Sicilia con maggior potenza e con maggior precisione dei *Malavoglia*, della *Vita dei campi* e di queste *Novelle rusticane* del Verga. Ed ecco ora il Reverendo, compare Cosimo, Nanni, compare Carmine, Mazzarò, Lucia, don Marco e tutti quest'altri che vengono a tener bella compagnia a Jeli il pastore, al Rosso Malpelo, alla Lupa, all'amante di Gramigna; ed ecco quel povero asino di S. Giuseppe la cui storia interessa e stringe il cuore come se fosse la storia di una creatura umana spietatamente sballottata di miseria in miseria dal destino.

« Ma l'asino, dal peso, nella salita si inginocchiò tale e quale come l'asino di S. Giuseppe davanti al Bambino Gesú, e non volle piú alzarsi.

« — Anime sante! — borbottava la donna — portatemelo voialtre quel carico di legna!

« E i passanti tiravano l'asino per la coda e gli mordevano gli orecchi per farlo alzare.

(*) Apparso in volume, sotto il titolo di *Trucioli*, in *Per l'arte*, Catania 1885, pagg. 171 sgg., ma anteriore (è del 1883) al saggio *Per l'arte* con cui si apre il volume stesso.

« — Non vedete che sta per morire? disse infine un carrettiere: e cosí gli altri lo lasciarono in pace, ché l'asino aveva l'occhio di pesce morto, il muso freddo, e per la pelle gli correva un brivido...

« — Se volete venderlo con tutta la legna ve ne dò cinque tarí, disse il carrettiere, il quale aveva il carro scarico. E come la donna lo guardava cogli occhi stralunati soggiunse: — compro soltanto la legna, perché l'asino ecco che cosa vale.

« E diede una pedata sul carcame, che suonò come un tamburo sfondato. »

Quella brutale pedata ve la sentite ripercuotere sul petto.

E inutile aggiungere che queste *Novelle rusticane* hanno lo stesso vigore di concepimento, lo stesso splendore di colorito, la stessa profondità di osservazione che si ammirava nella *Vita dei Campi*: dirò soltanto che qui si rileva una nota nuova del Verga o meglio, che qui si accentua piú energicamente quell'umorismo fine, quella rappresentazione comica di certe situazioni della vita, dei quali si trova qua e là qualche accenno nei suoi lavori precedenti.

L'umorismo, parlando del Verga, non può significare qualcosa di personale, una specie d'intervenzione dell'autore fra i suoi personaggi e il lettore. Il Verga è di quei pochi scrittori moderni che hanno il coraggio e la forza (la forza soprattutto) di spingere il processo artistico dell'*impersonalità* fino all'estremo limite possibile.

Ne avremo fra poco un'altra splendida prova. Pare che colle *Novelle rusticane* lo scrittore voglia prender congedo dalla sua Sicilia. Il suo occhio di osservatore ha già tolto di mira la vita bassa della città, e un giorno o l'altro lo vedremo comparire con un volume di *Novelle Milanesi* che faranno un bel riscontro a questi maravigliosi quadretti della vita siciliana: il processo artistico dell'*impersonalità* conterà senza dubbio un trionfo di piú.

L'*umorismo* del Verga scaturisce dalle intime vi-

scere della situazione fortissimamente resa: è l'osservazione acuta dello scrittore che prende corpo e vita e s'impone. Somiglia a quella gomitata di un amico che vi dice: guarda! guarda! e vi costringe a guardare mentre passavate distratto.

Leggete il *Reverendo*, la prima delle novelle rusticane. È una figura altamente comica nel vero senso della parola, cioè di quelle che rasentano il tragico, come le concepivano Molière, Shakespeare, Balzac. Ogni parola che dice è una rivelazione; ogni gesto che fa vi apre un abisso di questo cuore umano dove la bestia ringhia e appetisce piú che non si voglia far credere da certi moralisti da strapazzo.

Aveva detto: — Io voglio essere prete? — E i suoi poveri parenti avevano venduto la mula e il campicello per mandarlo a scuola «nella speranza che se giungevano ad avere il prete in casa ci avevano meglio della chiusa e della mula. Ma ci voleva altro per mantenerlo al seminario!» Allora il ragazzo si mette a ronzare attorno il convento dei cappuccini e si fa frate.

«La mamma, il fratello e la sorella protestavano che se entrava frate era finita per loro, e ci rimettevano i denari della scuola, perché non gli avrebbero cavato piú un baiocco. Ma lui che era forte nel sangue, si stringeva nelle spalle, e rispondeva: — Sta a vedere che uno non può seguire la vocazione a cui Dio l'ha chiamato!» Di queste risposte, di questa frasi, di questi terribili lampi umani ce n'è uno ad ogni rigo. Il reverendo aveva buttato la tonica su un fico dell'orto assai prima dell'abolizione dei conventi, e si era dato all'*arbitrio* cioè a far l'agricoltore in grande. Per lui, dire la messa era *un correre dietro al tre tarí*; egli non ne aveva bisogno. Monsignore il vescovo, nella visita pastorale, gli trova il breviario coperto di polvere e ci scrive su col dito: *Deo gratias*. Ma il reverendo aveva altro in testa che perdere il tempo a leggere il breviario, e se ne rideva del rimprovero di Monsignore. Se il breviario era coperto di polvere, i suoi buoi erano lucenti, le pecore lanute, e i seminati alti come un uomo.»

Quando il papa mandò la scomunica per quelli che acquistavano i beni delle corporazioni religiose abolite, il Reverendo « sentí montarsi la mosca al naso e borbottò: — Che c'entra il papa nella roba mia? Questa non ci ha a far nulla col temporale. — E seguitò a dir la santa messa meglio di prima. »

Il comico che rasenta il tragico è magistralmente concentrato nella chiusa, in quel ragionamento di persona soddisfatta che vorrebbe ora godersi tranquillamente il suo posto al sole guadagnato colle sue *ladre fatiche* come dicono i contadini laggiú. E l'umore è sparso via via, in tante piccole scene, che la onnipotenza della forma fonde insieme e rende organiche: eccone una.

Quando c'era un podere da vendere o un lotto di terre comunali da affittare all'asta, « gli stessi pezzi grossi del paese, se si arrischiavano a disputarglielo, lo facevano coi salamelecchi e offrendogli una presa di tabacco. Una volta, col barone stesso, durarono una mezza giornata a tira e molla. Il barone faceva l'amabile, e il Reverendo, seduto in faccia a lui, col tabarro raccolto fra le gambe, ad ogni offerta d'aumento, gli presentava la tabacchiera di argento, sospirando — Che volete farci, signor barone? Qui è caduto l'asino, e tocca a noi tirarlo su. — Finché si pappò l'aggiudicazione, e il barone tirò su la presa, verde dalla bile. »

Ho detto l'onnipotenza della forma, perché quella che produce i miracoli, qui come in ogni vera opera d'arte, è assolutamente la forma. E per forma non intendo soltanto la lingua, lo stile, ma tutto il complesso di mezzi artistici e di facoltà creative che serve a infondere in un'opera d'arte il soffio divino della vita. Quelli che credono la forma qualcosa di accidentale, di capriccioso, di puramente individuale, un semplice affare di moda, scambiano certi accessori coll'essenziale; e non possono perciò persuadersi che ci siano nella storia e serie di forme, e un processo di forme, e un continuo divenire di forme che poi si esaurisce e si arresta, quando tutte le forme possibili di un dato genere letterario sono

esaurite, come è accaduto pel poema e per la tragedia.

Quegli altri che fanno della forma una questione di lingua e di grammatica, la dimezzano, la rimpiccioliscono. Certamente la forma è la lingua, la grammatica, ma è anche qualche cosa di piú; come la pittura è ugualmente il disegno e il colore, ma anche qualche cosa di piú.

Il lettore che incontratosi nelle seguenti righe del Verga: *Questa, ogni volta che tornava a contarla, gli venivano i lucciconi allo zio Giovanni, che non pareva vero, su quella faccia di sbirro*; il lettore che, incontratosi in queste righe del Verga, può fermarsi a riflettere che non c'è affatto la grammatica, è un uomo disgraziato a cui la natura ha voluto negare ogni piú piccolo senso d'arte. La lingua, la grammatica, il bello stile per loro stessi non valgono nulla. Sono mezzi piú o meno efficaci, secondo la mano che li adopera; tant'è vero che i grandi scrittori, quando è capitata l'occasione, si son tutti infischiati delle regole ed hanno avuto il gran coraggio di sgrammaticare. Infatti non ha il diritto di sgrammaticare chi vuole.

Al cospetto di un'opera d'arte, di quelle che sono veramente tali, la sola questione possibile, anzi giusta mi par questa: i mezzi, adoperati dallo scrittore, la lingua, lo stile, il disegno, il colorito si compenetrano talmente con essa che, mutati o alterati in qualche punto, non ne muterebbero e non ne altererebbero la fisonomia, da ridurla l'opposto di un'opera d'arte?

Riscrivete il periodo quasi sgrammaticato citato piú su, riscrivetelo con tutte le regole della sintassi: se ne otterrete quell'effetto di naturalezza, di efficacia, di vita che la quasi sgrammaticatura gli dà, io m'indurrò a credere che le novelle del Verga potrebbero essere scritte altrimenti. E che il Verga, ove la sua coscienza d'artista non glie l'impedisce, potrebbe scriverle altrimenti, lo dimostra l'ultima novella di questo volume, dove lo stile si eleva all'unisono del soggetto e par lo stile d'un altro.

Certamente lo stile del Verga non è un *cliché* da to-

gliersi in prestito. È qualcosa di cosí intimamente suo, che bisogna lasciarlo adoperare a lui solo.

Ma se tutti noi si tentasse di fare quello che ha fatto lui, cioè di formare uno stile che ricavi dalla nostra personalità la sua viva efficacia, arriveremmo piú facilmente — avendo ingegno di artisti — ad essere, alla nostra volta, potenti ed originali del pari.

PER L'ARTE (*)

Confesso ingenuamente che non mi ci raccapezzo piú. Che cosa si vuole? Pare non lo sappiano, precisamente, nemmeno quelli che urlano piú forte, tanta è la confusione delle idee.

— Voi altri produttori — mi diceva uno qualche anno fa — avete il gran torto di badar troppo alla critica e al pubblico. Il vostro ufficio dovrebb'essere uno solo: produrre e bene.

Ma come si fa?

Quando il libro esce fuori a cercar la ventura di un buon successo, è impossibile restar indifferenti, non tendere un orecchio a quel che si dice intorno ad esso da amici e avversari. Col suo lavoro, l'artista ha voluto produrre una ripercussione delle sue sensazioni, dei suoi sentimenti, delle sue idee. È riuscito? Sí o no? Mi par naturalissimo che egli cerchi di saperlo. Allora si accorge che il problema artistico (dell'arte della parola scritta) è, in Italia, immensamente piú complicato che altrove. Infatti è un problema nuovo.

— Come un problema nuovo? — mi par di sentirmi interrompere — Vorreste darci ad intendere che siate voialtri i primi ad occuparvi di arte in Italia? Non furono dunque scritti dei romanzi, delle novelle, delle

---

(*) Da *Per l'arte*, Catania, 1885, pagg. I sgg.

commedie, delle tragedie, delle liriche assai prima che i vostri romanzi, le vostre sovelle, i vostri drammi e le vostre liriche venissero fuori?

— Precisamente no, nel modo che intendiamo noi, fatte due sole eccezioni pei *Promessi Sposi* del Manzoni e per le poesie del Leopardi. Forse il D'Azeglio e il Guerrazzi badavan molto all'arte quando scrivevano i loro romanzi storici? Forse il Niccolini pensava, soprattutto, all'arte quando scriveva le sue tragedie? Forse i nostri poeti pensavano unicamente all'arte quando ripetevano in diversi toni: *va fuori, stranier?* No; congiuravano, battagliavano, agivano da patriotti; facevano, forse, (ve lo concedo volentieri) qualcosa di piú proficuo dell'arte; ma dell'arte, dell'arte pura e semplice, no davvero. Vinta la necessità politica, che n'è rimasto di tanti lavori? Né una pagina, né una scena, né una strofa; dobbiamo avere il coraggio di affermarlo ad alta voce. Aprite la *Battaglia di Benevento*, l'*Assedio di Firenze* e, dopo lo sforzo di leggerne mezzo capitolo, vi sentirete cascar le braccia. Aprite l'*Antonio Foscarini*, il *Giovanni da Procida*, l'*Arnaldo da Brescia* e, dopo la gran fatica di declamarne una o due scene, non anderete piú avanti.

— Ah, vedremo poi che mai rimarrà del vostro famoso *realismo!* Una cosa sí, certamente: le sgrammaticature e i versi zoppi.

— Nemmeno questi, aggiungo io, ma un grande insegnamento: l'amore, il rispetto, il culto disinteressato dell'arte. Vi par poco? Come vedete, non siamo superbi. Voi altri però siete ingiusti. Ci accusate continuamente di far le scimmie ai francesi. Secondo voi, i nostri romanzi, le nostre novelle sono calcate sulla falsa riga dello Zola e compagnia bella. No, signori. La vostra accusa è vera fino a un certo punto, ed è un'accusa che ci torna a lode; possiamo farcene un merito. Prima di metterci a scrivere guardammo attorno, davanti, addietro a noi. Che vedemmo? Vedemmo il romanzo moderno già grande, già colossale in Francia, col Balzac, e neppur in germe in Italia. Sotto il piedistallo del

monumento che il Balzac si è rizzato da sé *aere perennis*, vedemmo una schiera di scrittori di primo ordine che ha lavorato a ripulire, a migliorare, a perfezionare la forma lasciata a mezzo dal maestro: il Flaubert, i De Goncourt, lo Zola, il Daudet, e dicemmo risolutamente: bisogna addentellarsi con costoro! Ci mettemmo subito all'opera.

Un'opera infernale.

Pel nostro lavoro avevamo bisogno di una prosa viva, efficace, adatta a rendere tutte le quasi impercettibili sfumature del pensiero moderno, e i nostri maestri non sapevano consigliarci altro: *studiate i trecentisti!* Avevamo bisogno d'un dialogo spigliato, vigoroso, drammatico, e i nostri maestri ci rispondevano: *studiate i comici del cinquecento!*

Parlavano sul serio.

Noi li guardammo nel bianco degli occhi e facemmo una spallucciata. Fu forza decidersi a cercare qualcosa da noi, a tentare, a ritentare; quella prosa moderna, quel dialogo moderno bisognava, insomma, inventarlo di sana pianta. I toscani, che avrebbero potuto darci il gran soccorso della loro lingua viva, non facevano nulla; covavano Dino Compagni e la Crusca e in questo affare sudavano a goccioloni. Dovevamo rimanere colle mani in mano, aspettando la prosa nuova di là da venire? E ne abbiamo imbastita una pur che sia, mezza francese, mezza regionale, mezza *confusionale*, come tutte le cose messe su in fretta. I futuri vocabolaristi non la citeranno (eppure, chi sa? Fénélon disse: *c'est dommage que Molière ne sache pas écrire*, e Molière oggi è un classico); ma gli scrittori che verranno dietro a noi ci accenderanno qualche cero, se non per altro, per l'esempio di *aver parlato* scrivendo. Se voi sapeste che travaglio c'è costata questa prosa ora da voi fulminata con tanto disdegno! E se voi sapeste come ne siamo scontenti! Ma è meglio che nulla.

Mettetevi una mano sulla coscienza; ne conoscete un'altra che le stia a paro, per movimento, per calore, per colorito? Abbiate la bontà di mostrarcela. Con tutti

i suoi difetti, con tutte le sue improprietà, con tutti i suoi francesismi, con tutti i suoi provincialismi, almeno essa è organica, è viva, è moderna. Se ha un saporetto acre, non è per ciò repugnante; se si mostra un po' in disordine, è per effetto dei nervi irritati. Infine, è sincera.

— Oh! Oh! E la prosa del Leopardi?

Senza dubbio, è ammirabile: un marmo greco; ma dà, convenitene, la sensazione fredda del marmo. Ci occorreva ben altro per descrivere le nostre sensazioni complesse, le nostre moderne passioni. Non siamo mica greci noi; siamo italiani di dopo il sessanta, e tali vogliamo apparire nell'opera d'arte, romanzo o novella.. Lasciatemi continuare.

I nostri predecessori, i nostri maestri stranieri, quando noi ci mettevamo all'opera, avean già fatto molto anche per quel che riguarda l'osservazione, il contenuto dell'opera d'arte. Da gente abile, sperimentata, rotta al mestiere, si erano sbrancati qua e là, non avevano, si può dire, lasciato un pollice del cuore umano, da dissodare, da lavorare; avean messo tutto sossopra. Sul punto di imitarli, ci trovammo da questo lato in un grande imbroglio. La civiltà, questa inesorabile livellatrice, ci faceva apparire piú imitatori di quel che non eravamo in realtà. Un torinese, un milanese, un fiorentino, un napolitano, un palermitane dell'alta classe e della borghesia differiva, esteriormente e interiormente, cosí poco da un parigino delle stesse classi che il coglierne la vera caratteristica presentava una difficoltà quasi insuperabile, almeno a prima vista. Allora, per ripiego, rivolgemmo la nostra attenzione agli strati piú bassi della società dove il livellamento non è ancora arrivato a render sensibili i suoi effetti; e vi demmo il romanzo, la novella provinciale (piú questa che quello) per farci la mano, per addestrarci a dipinger dal vero, per provarci a rendere il colore, il sapore delle cose, le sensazioni precise, i sentimenti particolari, la vita d'una cittaduzza, di un paesetto, d'una famiglia... Ingrati che siete! Non ce ne avete

saputo grado. Non ci avete presi sul serio. Le vostre idee intorno all'arte non sono andate progredendo col progredir delle nostre. Arrestandovi alla buccia, incaponiti in quella fisima della nostra imitazione dei francesi, non vi siete nemmeno accorti che la novella italiana — questa novella che vi indispone, che v'irrita, che non volete piú leggere perché è corta *quanto un motto da anello* come diceva il Moro dello Shakespeare — non vi siete nemmeno accorti, ripeto, che la novella italiana è già riuscita ad essere un prodotto originale, una felice applicazione di quei canoni d'arte altrove adoperati piú specialmente nel romanzo; qualcosa insomma da poter figurare benissimo in confronto delle tante ricchezze di arte di quel genere che le altre nazioni posseggon da un pezzo. Che possiamo noi farci, se non volete accorgervene? Continueremo a lavorare, colla certezza che, presto o tardi, ve ne avvedrete.

— Ahimé!... Questo diluvio di novelle dovrà dunque durare ancora?

— Noi strabiliamo! Si è riusciti a far qualcosa di buono — lo riconoscono gli stessi stranieri che se ne intendono, se non per altro perché hanno esercitato questo mestiere tanto tempo prima di noi — ed ecco che voi ci dite: auff! ne abbiamo fin sopra i capelli!

— Ma noi vogliamo dei romanzi, delle opere di polso...

— Ah! noi vorremmo darvi un capolavoro al mese o, almeno, uno ogni sei mesi...

— Ci contenteremmo di uno ogni tre anni.

— Grazie: siete discreti!

— Ma voi altri romanzieri italiani avete il fiato corto. Messo fuori un volume mediocre, vi par di aver fatto le dodici fatiche di Ercole e vi riposate, per degli anni; o state a ponzare, a ponzare. Il Carducci ve l'ha detto chiaro e tondo: *l'ingegno italiano non ha reni e ha le tentazioni inutili e poco pulite dell'impotenza. La fantasia italiana è un utero ammalato... Il romanzo e il teatro sono per noi due baie peggio che quella di Assab... La poesia tira il gambetto...* Gli credete al Carducci?

— Lo rispettiamo e lo ammiriamo; e, se non sapessimo di farlo andare in collera, vorremmo dirgli, per esempio che la poesia, in Italia, non è sul punto di tirare il gambetto mentre vive chi ha saputo scrivere l'ode *Alle Fonti del Clitumno*, per citarne una sola. Lo rispettiamo e l'ammiriamo, anche quando il suo sdegno generoso gli impedisce di osservar freddamente e giudicar con rettitudine. Il Carducci, per mostrarsi giusto, non dovrebbe far altro che voltarsi addietro e guardare il cammino che egli ha percorso prima di salire all'altezza dov'ora siede, solitario, come tutti i grandi ingegni. Egli è andato tentoni un gran pezzo, e soltanto da poco tempo in qua si è rivelato un vero poeta moderno. Che lavoro di assimilazione non gli è toccato di fare! Hugo, Heine, Musset, i parnassiani, gli ha dovuti digerire tutti, uno appresso all'altro, convinto che le forme poetiche avean già prodotto, fuori d'Italia, una rifioritura novella e bisognava tenerne conto. Perché dovrebbe dispiacergli che altri, in una diversa branca d'arte, faccia ora lo stesso? E non vedete com'egli già ceda, come già pieghi anche nella prosa? Confrontate uno dei suoi primi lavori con uno degli ultimi delle *Confessioni e battaglie*, la polemica pel *Ça ira*. Qui è un uomo in carne e in ossa, un grande scrittore che parla; lí appena appena uno scrittore. Volete che ve la dica chiara e tonda anch'io? In questa sua recente prosa, tutta muscoli e nervi, acciaiata, penetrante come una lama di coltello, splendida di fascettature come un diamante di purissima acqua, la nostra prosetta arruffata, scorretta, ma sincera, ma viva... sí, sí, la nostra prosetta credo che c'entri per qualche cosa. Egli ci ha inteso balbettare e, dallo sdegno, ha buttato lí la sua zimarra a foggia classica e ci ha detto: grulli, ecco come dovreste parlare!

Egli ha ragione, dovremmo parlare quasi a quel modo... Ma abbiamo forse avuto il tempo di prender dei bagni di filologia? Abbiamo dovuto contentarci del poco, del press'a poco. Eppure, con mezzi insufficientissimi, possiamo francamente gloriarci di aver già

fatto qualcosina di discreto. Leggete qui, attentamente.

Sull'imbrunire comare Maruzza coi suoi figlioletti era andata ad aspettare sulla sciara, *d'onde si scopriva un bel pezzo di mare, e udendolo urlare a quel modo trasaliva e si grattava il capo senza dir nulla. La piccina piangeva, e quei poveretti, dimenticati sulla* sciara, *a quell'ora, parevano le anime del Purgatorio. Il piangere della bambina le faceva male allo stomaco alla povera donna, le sembrava quasi un malaugurio; non sapeva che inventare per tranquillarla, e le cantava le canzonette colla voce tremola che sapeva di lagrime anch'essa.*

Le comari, mentre tornavano dall'osteria coll'orciolino dell'olio, o col fiaschetto del vino, si fermavano a barattare qualche parola con la Longa senza aver l'aria di nulla, e qualche amico di suo marito Bastianazzo, compar Cipolla, per esempio, o compare Mangiacarrubbe, passando dalla sciara *per dare un'occhiata verso il mare, e vedere di che umore si addormentasse il vecchio brontolone, andavano a domandare a comare la Longa di suo marito, e stavano un tantino a farle compagnia, fumandole in silenzio la pipa sotto il naso, o parlando sottovoce fra di loro.*

La poveretta, sgomenta da quelle attenzioni insolite, li guardava in faccia sbigottita, e stringeva al petto la bimba come se volessero rubargliela.

Finalmente il piú duro o il piú compassionevole la prese per un braccio e la condusse a casa. Ella si lasciava condurre, e badava a ripetere: — Oh! Vergine Maria! Oh! Vergine Maria! — I figliuoli la seguivano aggrappandosi alla gonnella, quasi avessero paura che rubassero qualcosa anche a loro. Mentre passavano dinanzi all'osteria, tutti gli avventori si affacciarono sulla porta, in mezzo al gran fumo, e tacquero per vederla passare come fosse già una cosa curiosa.

— Requiem eternam, — biasicava sotto voce lo zio Santoro, — quel povero Bastianazzo mi faceva sempre la carità, quando padron 'Ntoni gli lasciava qualche soldo in tasca.

La poveretta che non sapeva di essere vedova, balbettava: — Oh! Vergine Maria! Oh! Vergine Maria!

Dinanzi al ballatoio della sua casa c'era un gruppo di vicine che l'aspettavano, e cicalavano a voce bassa fra di loro. Come la videro da lontano, comare Piedipapera e la cugina Anna le vennero incontro, colle mani sul ventre, senza dir nulla. Allora ella si cacciò le unghie nei capelli con uno strido disperato e corse a rintanarsi in casa.

— Che disgrazia! — dicevano sulla via. — E la barca era carica! Piú di quarant'onze di lupini.

Rovistate pure tutti i nostri scrittori da trecent'anni in qua, i piú puri, i piú classici; e trovatemi, se vi riesce, due pagine che possano reggere al confronto di queste qui per evidenza, per colorito, per giustezza d'intonazione e di sentimento, per potenza d'arte. Io, francamente, ve li regalo tutti, in un mazzo, certo di comperare a buon mercato queste pagine di un barbaro che non sa — come va dicendo qualcuno — non che la lingua, neppur la grammatica! Come se lo scrivere un romanzo e una novella fosse soltanto un affare di stile e di grammatica! Ne conosciamo parecchi che maneggiano la lingua e lo stile con invidiabile bravura e, se scrivono un articolo di giornale o un discorso, incantano e fanno venir l'acquolina in bocca ai poveri diavoli che non sono da tanto. Ma i poveri diavoli si consolano qualche poco scorgendo che quello strumento non par piú lo stesso (e neppure il suonatore) allorché il virtuoso, cosí, come per chiasso, tenta di suonare la musica che quei poveri diavoli suonano efficacemente coi loro strumentacci dozzinali. Lo Stradivarius, in quell'occasione, non giova a nulla. Il virtuoso, che filava cosí bene le sue melodie, non arriva a prendere l'intonazione giusta con quella musica che fa dei salti di quinta e di sesta come un diavolo scatenato. Nell'accuratissima interpretazione di lui le note ci son tutte fino a una, il tempo è marcato bene, ma, ma... manca un che, *ddu certu non so chi* dell'abate Meli. E i poveri diavoli che stanno a sentirlo, di tratto in tratto, pur ammirandolo molto, vorrebbero gridargli: o faccia una bella stonatura, in nome di Dio! È quel che ci vuole. — E non glielo dicono per non parere presuntuosi.

— Ma cosí vi fate i paladini della sciatteria dello stile, della licenza grammaticale, della prosodia zoppicante...

— Niente affatto! Se dietro l'esempio, mal compreso, del Verga, una turba di scolaretti si è messa allegramente a proclamare la Comune dalla sintassi, non c'è da farne gran cosa. Il Carducci (e dev'esserne arrabbiatissimo) ha dato la stura alla inondazione della metrica barbara; lo Stecchetti alla pioggia di fango dei sonettucci pornografici. Se il Rapisardi non ci ha covato una nidiata di poeti epico-didattico-materialisti, nemici personali di Dio e del Diavolo, dovete unicamente attribuirlo alla circostanza che dieci, dodici canti in verso sciolto, colle relative liriche intramezzate qua e là, non si buttano giú in poco tempo; e gli imitatori sono scanzafatica, altrimenti non prenderebbero quel comodissimo mestiere. Ed è per cosí poco che voi vi indegnate, che voi ingrossate la voce e predicate il finimondo? Guardate qui. Questa trentina di volumetti stampati a Pisa dal 1748 al 1799, sono il *Parnaso degli italiani viventi*. De Rossi, Bondi, Pignotti, Antinori, Anquillesi, Diodata Salluzzo, Cerretti... Chi ne sa oggi piú nulla? E mezzo secolo fa eran cosí celebri da meritarsi una ristampa nel *Parnaso degli italiani viventi* insieme col Monti e col Parini!...

Non mi fate divagare.

Noi abbiamo avuto forse il torto di far un gran salto e pretendere che il pubblico lo facesse dietro a noi. Dal romanzo storico-politico, siam sbalzati, di lancio, al romanzo di costumi contemporanei; dalla forma tutta personale (dovremmo forse dire semplicemente: da un pretesto di forma) alla vera forma dove l'opera d'arte non vuol essere altro o, almeno, vuol essere innanzi tutto un'opera d'arte; e n'è nato un putiferio. La gente avrebbe dovuto discutere d'arte... e si è messa a strillar per la morale. Chi gliela maculava la sua morale? Avrebbe dovuto esaminare se noi facevamo bene ad assimilarci tutte le nuove ricchezze di forma del romanzo moderno, dovunque esse si trovavano, e ci

ha sputato in faccia che non ci crede capaci di fare, impotenti lucidatori di disegni altrui, neppure uno sgorbio di nostro. Avrebbe dovuto incoraggiarci nell'arduissimo tentativo di ridurre a materia d'arte la vita italiana, ritraendola direttamente dal *vero*, e non co' soliti cieli di carta turchina o colle solite campagne di verde inglese brizzolato di rosso e di giallo per simulare i crisantemi e i rosolacci, e non colle contadinelle di terra cotta e le signore vestite di cencio, dalla testina di cartone verniciato; e invece ha risposto col voltarsi in là, turandosi il naso col fazzoletto... Che si aspettavano dunque? Si aspettavano delle cose divertenti, da toccargli la corda sensibile; insomma non volevano annoiarsi (è la parola sacramentale) in compagnia di certa gentaglia.

La critica, quella che giudica e manda secondo che avvinghia, vorrebbe intanto una cosina da nulla, dei capolavori: — Diavolo? Perché non facciamo dei capolavori? — Sicuro; ce lo domandiamo anche noi: perché non facciamo dei capolavori?

Ma, santo Iddio, se incominciamo appena ora! Ma se non abbiamo neppure il tempo di apprendere bene il mestiere, di scioglierci la mano!

Dei capolavori? Si fa presto a dirlo. Dovreste piuttosto osservare che vent'anni fa l'Italia non aveva neanche questo pochino che noi, a furia di sforzi, abbiamo potuto apprestarle. Dal latte e miele del Carcano al *pane nero* del Verga la distanza è incredibile.

— Ma noi cotesto pane nero non possiamo mandarlo giú. Dateci della *briosche*, se ne avete. Volete che ci spezziamo i denti con quelle pagnotte piú dure dei sassi?... E poi, noi siamo pubblico, noi siamo lettori; non abbiamo molto tempo da perdere, e già ne perdiamo un buon poco stando a sentire le vostre eterne quistioni di realismo e non realismo, di naturalismo, di sperimentalismo, di arte personale o impersonale... Una musica da gatti! Non siete di accordo fra voialtri critici e scrittori, e vorreste che noi vi si dèsse retta?

— Qui avete centomila ragioni!

— Per esempio: i vostri *documenti umani...*

— Ah, non me ne parlate!

Se un romanzo, una novella vi fa esclamare: *Questo è impossibile! Questo non è vero!* state sicuri che, novantanove volte fra cento, la colpa è tutta dello scrittore. I romanzi piú *impossibili* sono quelli che accadono ogni giorno sotto i nostri occhi, attorno a noi, in alto e in basso.

Non ci sarà mai né un romanziere *naturalista*, né un novelliere *verista* il quale abbia tanto coraggio da *inventar* nulla che rassomigli, da lontano, alle continue e terribili assurdità della vita reale. E se il romanziere e il novelliere rispondono alla vostra esclamazione col mettervi dinanzi i *documenti*, per provarvi cosí che essi han narrato un *fatto vero*, replicate che la difesa diventa peggior dell'accusa. Vorrà dire che essi non hanno saputo indovinare il segreto processo di quel *fatto vero*, che nella loro narrazione s'incontrano delle discontinuità, e quindi l'azione, i personaggi non sian riusciti organici, viventi! Vorrà anche dire: è solamente artista colui che ripete, nella forma letteraria, il segreto processo della natura.

Ho qui un documento che dovrà far gola al Verga se gli capiterà sotto gli occhi. Viene da una cancelleria criminale e mi piace pubblicarlo intero, nel suo barbarico stile:

« Da molto tempo Carmelo Maugeri di anni 42, campagnuolo da Biancavilla, viveva in illecita tresca con Giuseppa Puglisi, fu Pasquale, di anni 62 (*all'epoca del processo. Dal processo si rileva che la Puglisi non volle mai sposare il suo amante*). La Puglisi aveva una sorella nubile e per una di quelle inesplicabili anomalie dell'amore (*l'osservazione è del cancelliere o del pretore*) aveva costretto il suo amante a sposarla, imponendo però che i novelli sposi dovessero convivere con lei e far vita comune; cosí durava per conseguenza la unione amorosa con il Maugeri.

« E durò finché l'infelice moglie morí (*sic*).

« Morta costei, continuava la tresca, quando la

Puglisi volle che il marito impalmasse la pur troppo bella e buona ragazza Maria Greco. La dispotica Puglisi impose la stessa legge della convivenza sotto lo stesso tetto ed in unica economia.

« La Puglisi, giova saperlo, era ricca, e il Maugeri era da lei tenuto come figlio di famiglia, tanto da esser costretto a domandarle un soldo. Dessa comandava e reggeva la casa.

« Ma la sua gioventú e le sue attrattive carnali erano fuggite coll'età; non le restava che la imponenza antica e la piú efficace molla pel Puglisi, i beni. E trovandosi a fronte della fresca moglie del suo drudo, ella, dispotica ed impetuosa, fu invasa da furente gelosia. Ne nacque a poco a poco odio contro la giovane rivale che dessa non cessava di chiamare p... b... *dai sette ganzi*, ecc. La gravava di ogni bene (?) la denunciava al marito anche inventando de' fatti, spingendola a bastonarla e a seviziarla di continuo.

« La Greco fu gravida, e allora crebbero le smanie gelose della Puglisi, si moltiplicarono le ingiurie, le minacce di morte.

« — Non ti farò partorire questo bastardo; te lo farò uscire morto: pagherò dieci once a chi toglierà davanti questa b... —

« E ingegnavasi a farla bastonare dal marito, che scrupolosamente ubbidiva.

« Un giorno, in campagna, in un di lei fondo, la Greco raccolse taluni fichi d'India che la Puglisi voleva riserbati. Questa la denunciò il marito, che inferocito, piglia di peso la Greco, la capovolge e la tuffa nell'acqua del fiumicello per farvela soffocare. Un testimone ne impedisce la morte.

« Si separarono i coniugi, non potendo piú sopportare la povera Greco quella vita di tortura. Ma il marito finge di mutar vita; le si riunisce.

« Incominciarono le sevizie, le sporche ingiurie e i sacrifizi di quella povera vittima. Quindi i suoi timori di essere un giorno o l'altro assassinata o avvelenata.

« E ne aveva ragione. Un giorno un latitante per-

ché colpito da mandato di cattura, certo Sebastiano Guerrera, le narrò che gli adulteri gli avevano dato mandato, con promessa di once cinquanta, di ammazzare la Greco.

« Ma costui non avvezzo al sangue erasi negato.

« Il 26 gennaio (1872) la Puglisi finse una malattia, ma stava a letto vestita e teneva al capezzale un farmaco che non prendeva; anzi il 27 lo fece gettar via. Un cognato propalava la malattia, invitava gente e parenti a visitarla e si fermava tutto quel giorno a casa.

« Venuta la sera, la casa era gremita di gente: Rosa Sciacca, Pino Gentile ed altri. Il Maugeri finge di voler dare a bere agli amici, e manda la moglie a comperare il vino. Si offerse la Sciacca, ma il Maugeri non volle permetterlo.

« La moglie ubbidí, ma vide uscendo un'ombra che si nascose al suo apparire. Comperò il vino, ma ritornando a casa, in sul limitare è colpita da un nembo di proiettili, e cade a terra profferendo: *ahi, mi ammazzaru!*

« Esce il marito, e gli amici; costoro piangono; ma il marito non ha una lagrima, non un lamento, non una imprecazione contro l'assassino.

« L'opinione pubblica lo accusa autore dell'assassinio; ma quando il Sindaco lo fa arrestare, la moribonda lo dice innocente; ed interrogata dalle amiche del perché, manifesta loro di temere, che appena guarita avrebbe sofferto, se avesselo accusato, maggiori tormenti. Da lí a poche ore la Greco cessò di vivere. »

Cavatemi ora da questo documento un'opera d'arte, un romanzo, una novella. Qui c'è già tutto; caratteri, azione, tragica catastrofe... e non c'è ancora nulla!

Quella vecchia è un problema psicologico che, nella realtà, voi dovete accettare, perché è cosí e vi sopraffà inevitabilmente colla forza bruta del *fatto*. Ma appena passeravvi pel capo di rifonder cotesta creatura umana nella forma dell'arte, essa non riuscirà piú accettabile e non vi sopraffarà, se voi non avrete indo-

vinato l'intimo processo di quel suo problema e non lo avrete rifatto organicamente tal quale.

Organicamente significa che non basta indovinarlo, penetrarlo, scioglierlo nel crogiuolo dell'analisi; questa è un'operazione preparatoria; non dobbiamo mai dimenticare che *arte* vuol dir *forma*.

L'analisi può darci benissimo un essere astratto, quasi chimicamente suddiviso in tutti i suoi integrali elementi; per esempio:

Eredità	10
Ambiente.....	15
Circostanze individuali	40
Forza maggiore	30
Elementi diversi	5
Totale	100

Ma è ancora nulla, finché l'immaginazione non interviene e non vi soffia su il suo gran *spiraculum vitae*. Allora soltanto non avrete piú campo di fare distinzioni di sorta; il miracolo è riuscito. Quegli elementi disgregati son diventati *forma*, organismo vivente per l'eternità, legalmente iscritto nello stato civile dell'arte, insomma, quel che dovevano essere: un'opera d'arte.

I *documenti umani* intesi in tal modo — e mi pare che sia il vero — se non scadon di pregio, non hanno però la straordinaria importanza che gli si è voluto accordare in quest'ultimi tempi, mettendoli tra i primi criteri da giudicare un'opera d'arte. Forse avviene per questo che molti li abbiano a noia. Anche a me cominciano a dar fastidio, ma per un'altra ragione: essi servon di pretesto a una sciocca accusa contro i romanzieri moderni.

— Quale accusa?

— Mancano di fantasia, mancano d'immaginazione. — Quante volte non l'ho sentito ripetere! Due mesi fa, leggendo *L'autopsie du Docteur Z****, un volume di novelle di Edoardo Rod, pensavo appunto a questo.

Quell'autopsia del Dottor Z*** è singolarissima.

L'idea n'è stata presa da una dozzina di versi del De Vigny che l'autore, coscienzioso, ha messo come epigrafe al suo lavoro.

Pour moi qui ne sais rien et vais du doute au rêve
Je crois qu'aprés la mort, quand l'union s'achève,
L'âme retrouve alors la vue et la clarté,
Et que, jugeant son œuvre avec sérénité,
Comprenant sans obstacle et s'expliquant sans peine,
Comme ses sœurs du ciel elle est puissante et reine,
Se mesure au vrai poids, connait visiblement
Que le souffle était faux par le faux instrument,
N'était ni glorieux ni vil, n'étant pas libre;
Que le corps seulement empêchait l'équilibre;
Et, calme elle reprend, dans l'idéal bonheur,
La sainte égalité des esprits du Seigneur.

La novella fa un commento vivo, drammatico, interessantissimo a questi versi un po' freddini. Il Dottor Z***, un gran fisiologo pel quale il sistema nervoso aveva oramai ben pochi misteri da farsi strappare, non solamente era convinto che la vita del cervello continuasse, dopo la morte, per un tempo variabile dai sette ai dieci giorni (quando la malattia non l'attaccasse direttamente) ma avea anche inventato una specie di *fotofono*, con cui seguiva a notare i movimenti e le impressioni di quella vita cerebrale già in via di spegnersi.

Trattato da matto e da ciarlatano dai suoi colleghi (la cosa accade sovente, anche fuor delle novelle) il Dottor Z*** bruciò tutte le sue osservazioni scientifiche, e distrusse lo strumento da lui stesso costruito. Però una trentina di pagine di quelle osservazioni erano da lui state, tempo addietro, comunicate all'autore. Il fotofono cerebrale applicato al cadavere di un armatore olandese suicida aveva dato in quel caso i piú meravigliosi resultati. E cosí noi possiamo conoscere le sensazioni e le idee di quel morto, durante la continuazione della sua vita cerebrale; e cosí a un tratto, nella novella, la fantasia si confonde talmente colla realtà, che non pare di leggere un'opera d'arte, ma una cosa vera; e ci corrono i brividi addosso.

Allora mi tornò in mente il romanzo dello stesso autore, pubblicato alcuni mesi prima, *La femme d'Henri Vanneau*, studio della vita d'uno di quei mezzi artisti che vanno, dalla provincia, a morir d'impotenza a Parigi. E dicevo fra me: chi sa quanti, nel leggere quella narrazione sobria, spesso efficace, quantunque in alcuni punti incompleta, di fatti e sentimenti quasi volgari, chi sa quanti avran terminato il volume esclamando: Dio! come mancano d'immaginazione questi romanzieri naturalisti!

Che il volgo dei lettori dica questo, anche dinanzi a un lavoro dello Zola o del Verga, passi pure. Ma che delle persone colte, le quali dovrebbero sapere che cosa siano l'immaginazione e la fantasia, rimpiangano il nodo, l'imbroglio, la favola, la *machine* — chiamatela come diavolo voi volete — dei romanzi di trenta anni fa; che delle persone di talento si lamentino di veder perdere a poco a poco il segreto di costruire l'ossatura di un romanzo come ai bei tempi di Dumas il vecchio e di Eugenio Sue, e ripetano anch'essi a carico degli scrittori moderni: mancano di fantasia! mancano d'immaginazione! — mi pare, scusate, una enormità inconcepibile.

Dunque essi credono sul serio che lo Zola, il Verga e tutti gli altri non facciano che accozzare, riordinare alla meglio le loro osservazioni personali dirette, insomma una specie d'ignobile processo verbale di cui spesso leggiamo anticipatamente i sunti, i frammenti, gli accenni nella spicciola cronaca cittadina dei giornali quotidiani?

Dunque essi credono sul serio che per la rappresentazione cosí portentosamente viva dell'*Assommoir* e dei *Malavoglia* gli autori non abbiano dovuto adoperare, per lo meno, tanto sforzo di fantasia e d'immaginazione quanto il Dumas nel suo *Mille e una notte* francese da lui intitolato il *Conte di Montecristo*, Eugenio Sue nelle complicate avventure dei suoi *Misteri di Parigi?*

Dunque essi prendono gli scrittori cosí detti *naturalisti* o *veristi* proprio sulla parola, e pensano che i

malaugurati *documenti umani* (la materia prima, la materia greggia delle nuove opere d'arte) siano assolutamente tutto, e che debba esser bastato allo Zola lo studiare e il prender delle note intorno all'alcoolismo degli operai parigini, e al Verga il vivere per qualche mese, durante la villeggiatura, fra i pescatori di Aci-Trezza, perché tutti e due abbian potuto poi scrivere la storia della Gervasia e del Coupeau, e i casi di Padron 'Ntoni e di tutta la famiglia dei *Malavoglia?*

Andiamo, via! Non la mando giú!

Certamente il carattere di un'opera d'arte moderna — restringiamoci alla novella e al romanzo — non è piú quello di prima. L'opera d'arte — può darsi che sia anche una decadenza — è diventata seria: troppo seria! dicono i maligni. Infatti non è divertente. Il romanziere ruba il mestiere al psicologo, al fisiologo, al professore di scienze sociali. Non già che predichi, che dimostri, che voglia far la lezione; ma egli scortica vivi vivi i suoi personaggi; ma egli pianta il bisturí in quelle carni palpitanti con la stessa spietata indifferenza di un anatomico. Almeno io non vorrei vedere il sangue sul coltello e sulle mani dell'operatore, mi diceva un giorno una signora gentile quanto colta, a proposito di un nuovo romanzo. La signora su questo punto aveva ragione. Però ella non pretendeva che il romanzo moderno *tornasse all'antico*: non pretendeva che, prima d'ogni cosa, divertisse, e fosse una bella fiaba grande pei bambini grandi.

Questa benedetta o maledetta riflessione moderna, questa smania di positivismo di studi, di osservazioni di collezione di fatti, noi non possiamo cavarcela di dosso. È il nostro sangue, è il nostro spirito; chi non la prova può dirsi un uomo di parecchi secoli addietro smarritosi per caso in mezzo a noi. Ed è naturale quindi che dal nostro sangue e dal nostro spirito la riflessione positiva passi a rivelarsi anche nell'opera d'arte, nel modo, s'intende, e colla misura compatibile e con un'opera d'arte. Questa trasformazione non è un bizzarro capriccio degli scrittori: è l'effetto di un'evo-

luzione che nessuno al mondo è nel caso di arrestare o d'impedire. Ve lo dicano quelle buone persone che vi si son provate, in politica, in religione, come in arte, e son rimaste deluse. Sarà sempre da vedere se gli artisti abbiano sbagliato il modo, o ecceduto nella misura.

Vuol forse dire intanto che l'opera d'arte moderna non sia piú un'opera d'arte? No. La fantasia, l'immaginazione rimangono, come prima, i sostanziali elementi d'essa; se non che si combinano un po' diversamente.

Il romanziere, il novelliere guarda di qua e di là, osserva, prende nota. Se non poggia un piede sopra un fatto *vero*, non si crede punto sicuro, e non si avventura a metter l'altro innanzi. Il Verga — parliamo di cose nostre, non guasta — quando gli vien l'idea di foggiare in forma artistica i suoi contadini, non si limita soltanto a raccogliere delle generalità, ma circoscrive il suo terreno. Non gli basta che quei suoi personaggi siano italiani — il contadino italiano è un'astrattezza — egli va piú in là, vuole che siano siciliani: molto di piú e di piú concreto. Credete voi che n'abbia assai? Nemmeno per sogno. Ha bisogno che siano proprio d'una provincia, d'una città, d'un pezzettino di terra largo quanto la palma della sua mano. Allora soltanto si ferma.

— Che ce n'importa?

— Ma importa a lui, alla sua coscienza d'artista moderno: importa a tutti noi che vogliamo esser moderni, del nostro tempo, al pari di lui.

— E allora? Se i vostri romanzieri moderni han bisogno di tanti amminnicoli che gli antichi, i loro grandi predecessori, non immaginavano dovessero essere, un giorno, cosí indispensabili; se non *inventan nulla*, come voi volete che non ci si lamenti del loro difetto di fantasia, d'immaginazione? Qui vi casca l'asino.

— Inventano, creano, signori belli! Tutto quel materiale accumulato è roba morta. Voi, io, il piú stupido dei contadini, di codesta roba morta ne abbia-

mo tutti in testa forse assai piú di qualche gran romanziere, e potremmo dargli elementi per ben cinquanta volumi. Che è per questo? Noi non li scriveremo mai; e se tenteremo di scriverli, faremo tutto quel che ci parrà, ma non già un'opera d'arte, se non avremo la fantasia, l'immaginazione che dovrà dar vita nuova alla materia raccolta.

Quando il materiale è lí pronto, il romanziere moderno fa precisamente come lo scienziato moderno. Questi è poeta, è creatore, è romanziere anche lui. La natura gli porge dei fatti; ma egli non saprebbe che farsene se non sapesse anche di potere arrivare a cavarle di mano la cosa piú importante: il vivo processo di quei fatti. Allora lo scienziato cerca, tenta di compenetrarsi con quei fatti, si sforza, sto per dire, di diventar Natura; e a furia d'immaginazione — domandatelo ai grandi fisiologi — combina, rifà un processo che la Natura, gelosa dei suoi segreti, vorrebbe tenergli nascosto; e quando riesce — non vi paia una bestemmia — si mette quasi pari con Dio.

Il romanziere moderno è uno scienziato, aggiungiamolo subito, dimezzato. Lo scienziato, appena creato o scoperto un processo (val tutt'una) è piú fortunato di quello: può riprodurne il fatto a piacere, quante volte gli garba, e può servirsi di tal processo per scopi piú belli e piú ragionevoli che non siano quelli della Natura. Il suo *fatto* avviene fuori di lui; è il suo schiavo.

Il romanziere moderno, invece, dopo che ha scoperto o creato un processo (ripetiamolo: val tutt'una) non può verificare il fatto, non può riprodurlo a suo piacere. È un'inferiorità naturale, invincibile: non sappiamo che farci. Ma voi vi lamentate contro ragione, perché egli si serve, precisamente, come facevano i suoi predecessori, degli stessissimi elementi dell'opera d'arte. Per rappresentare, per far *del vivo* ci vogliono sempre quelle due divine facoltà: la fantasia, l'immaginazione, che potrebbe anche darsi siano un'identica cosa.

Vi dirò anzi che il romanziere moderno ne adopera oggi in maggior quantità che non quelli del passato.

Come potete affermare di no, se egli ha rinunziato volontariamente a tutti i mezzucci di effetto della vostra vecchia rettorica? Trovatemi venti righe di descrizione oziosa nelle cose del Verga, e vi darò causa vinta.

Se quel suo dialogo narrato, se quella sua narrazione parlata dal personaggio, che dànno tanto sui nervi all'amico Scarfoglio (mi permetta di dirglielo l'amico mio, egli questa volta è andato fuor di carreggiata per troppa foga); se quella semplicità di mezzi ottiene un effetto di colorito, di rilievo, di movimento, di vita vera, come nessun romanziere di trent'anni fa se l'è mai sognato, da che diavolo dunque provien questo? Dalla fantasia, dall'immaginazione! Sissignori! E da null'altro. Ed *ego autem dico vobis*: v'è cento volte piú ricchezza, piú sfoggio d'immaginazione in mezzo volume dei *Malavoglia*, che non in tutti i *Montecristo*, i *Tre Moschettieri*, i *Misteri di Parigi* e simili libri presi insieme.

— Peccato! Chi se n'accorge? Dev'essere adoperata proprio male perché, infine, un'opera d'arte che non desti nessun'emozione, nessun interesse, non è piú un'opera d'arte.

— Emozione! Interesse! Bei paroloni. L'emozione di chi? L'interesse di chi?

— Oh bella! Di noi altri lettori...

— Ma esistono, per lo meno, una ventina di specie di lettori! Quello ch'entusiasma l'una, lascia indifferentissima l'altra.

— Prendete la media...

— Che medie d'Egitto! Un'emozione è affare di nervi. E i nervi bisogna educarli, bisogna abituarli, se si vuole che non rimangano sordi a certe delicate impressioni. Persuadetevene: non sono i lettori che fanno i libri; sono i libri che fanno i lettori. Intendo dire che tra il gusto della folla e quello dei veri scrittori c'è sempre, da principio, un urto, una contraddizione, un vero conflitto. Si va avanti a questo modo, a furia di spinte, di strappi, di gomitate; chi è piú forte la vince: e il vostro gusto intanto si modifica, si raffina e le forme

dell'arte anche. Se s'impantanassero tutti e due sarebbe bella e finita. L'arte morrebbe di malaria. L'emozione! L'interesse! O volgetevi addietro: quarant'anni fa l'*Angiola Maria* faceva versare fiumi di lagrime; oggi quel libro vi casca di mano, vi fa sbadigliare...

— Ci cascate di mano, ci fate sbadigliare anche voialtri. Non canzonate!

— Ma per un'altra ragione. Già, da qualche tempo in qua, sbadigliate molto meno; presto o tardi, non sbadiglierete piú. Avrete fatto l'occhio a quel disegno, a quel colore che ora vi sconvolgono i nervi; avrete fatto l'orecchio a quella combinazione di suoni che ora vi sembra una stonatura di casa del diavolo; avrete preso gusto a quella tal forma d'arte che ora vi riesce ostica al palato; e un bel giorno, che è che non è, vi troverete talmente cambiati da non riconoscervi da voi stessi.

— A darvi retta, cosí i grandi scrittori dei secoli passati non dovrebbero oggi trovar piú un cane che si degnasse di leggerli. Il Boccaccio, per esempio...

— Oh Dio! Sarà sempre il Boccaccio e sarà letto eternamente e l'ammirazione per quel suo *Prencipe Galeotto* diventerà ancora piú grande nell'avvenire. Però vorrei vedere che viso voi fareste se uno dei nostri novellieri contemporanei si lasciasse prendere dalla tentazione di presentarvi un volume di novella alla boccaccesca, e non pel capriccio di fare un *pastiche*, come il Balzac coi suoi *Contes drolatiques*, ma sul serio, per *tornare all'antico*, per *riannodarsi alla tradizione nazionale*, come predica certa gente... vorrei vedervi che viso!

— Magari anzi!

— È perché voi confondete due cose ben diverse: l'arte e l'artista. Se l'artista, colla potenza del suo genio, fissa una delle tante forme dell'arte, se produce un capolavoro immortale, di quelli che sguscian fuori ad intervalli di secoli, non significa mica che la forma rimanga cristallizzata, imprigionata eternamente nell'opera sua.

La Forma (coll'effe maiuscolo) ha piú genio, è piú divina di tutti i divini genii del mondo presi insieme; cresce, si sviluppa, fiorisce; e quando è pronta per un nuovo frutto, cerca e trova il fortunato individuo che le occorre, come ne avea trovati degli altri, uno, dieci secoli avanti — essa non ha punto fretta — e gli si concede, in un fecondo abbraccio spirituale, e gli lascia gettar nel bronzo, scolpir nel marmo, dipinger sulla tela, costringer nelle note musicali o nelle pagine d'un libro quel momento dell'alta sua vita ideale; poi via, da capo, finché ce ne sarà, indefinitamente, *usque ad mortem*; giacché la morte è legge universale e neppur le forme del pensiero vi si sottraggono. Per questo, se il Boccaccio potesse tornare al mondo, con tutto il suo gran *Prencipe Galeotto*, avrebbe molto, ma molto da imparare da un novellierucolo di primo pelo, senza che intanto potesse dirsi che il novellierucolo di primo pelo valga un sol pelo del Boccaccio. Per questo non dovremmo parervi mezzi grulli se vi dicessimo che voi vi spericolate irragionevolmente perché la formola dell'arte impersonale non ha ancora trovato il suo Boccaccio. Fidate nella divina onnipotenza della Forma (coll'effe maiuscolo) e il nuovo Boccaccio arriverà... se dee arrivare. Arriverà anche che i lettori dell'avvenire giudicheranno troppo timidi, troppo attaccati alle gonne dell'immaginazione, troppo preoccupati della emozione e dell'interesse i poveri diavoli che ora ci fan l'effetto di esser divertenti come un funerale. Arriverà...

— Lasciamo lí le profezie!...

— Lasciamole. Ma smettiamo pure la presente confusione d'idee che non può giovare a nessuno. Quando noi vediamo un uomo del talento e della cultura del Bonghi affermare dall'alto di una colonna di un giornale letterario: *La scienza è una gran cosa: è intellettualmente e praticamente gran cosa, poiché la mente dell'uomo penetra per suo mezzo la natura, e la mano dell'uomo per suo mezzo la doma; allarga intorno all'uomo il campo dell'azione sua. Ma la letteratura è cosa ancora*

piú grande: in essa l'uomo parla di sé a sé; esplica, innalza, moltiplica se stesso; ragiona con sé di quanto l'eleva, l'umilia, lo rapisce, gli ripugna; chiede che cosa mai egli sia quaggiú, o sia stato o debba essere; sublima, spiega, comunica l'emozioni sue; rivela ogni altezza, ogni abbiezione sua; fa luce dentro il cor suo; e vi conferma gl'ideali, che gli sono tutta e la sola spinta al ben fare, anche quando per disperazione li bestemmia; noi rimanghiamo a bocca aperta, stupefatti che un tale pensatore possa mettere il sentimento e l'immaginazione molto piú in su della riflessione scientifica e addossare all'opera d'arte una funzione ch'essa non ha.

E quando sentiamo un grande artista come il Carducci, dopo di averci paragonati *ai cagnetti piccini che vedendo un cagnone alzar la cianca dietro una cantonata vogliono far lo stesso e il cagnone si volta e con un ringhio e una stretta di denti li scaraventa in mezzo alla strada a guair nella polvere*, venir a conchiudere che se noi non abbiamo né romanzo, né teatro, né pittura, né scultura, né musica, non è poi un gran male, perché *non per ciò invidierà Bacco le viti ai colli almeno del mezzogiorno... non perciò Pallade fiorirà meno di olivi i miti inverni sui colli che riguardano il divino Tirreno;* e finir col rallegrarsi che *i nostri nepoti metteranno in pezzi* le nostre brutte statue *di marmo e ne faranno calce per fabbricar cose buone per tutti; metteranno in pezzi quelle di bronzo e ne faranno soldi e casseruole, imprecando alla rea memoria dei loro padri che per alzare quei brutti monumenti facevano o lasciavano morir di appetito e di pellagra i loro fratelli*, noi rimanghiamo egualmente a bocca aperta, strabiliati, dubitando non fossimo, per caso, tanto ignoranti da non sapere che Omero abbia salvato, coll'*Iliade*, dallo sfacelo la Grecia, e Dante e l'Ariosto l'Italia dalle abbiezioni del medio evo e del cinquecento, e Raffaello e Michelangelo, colla *Trasfigurazione* e coi sepolcri medicei, posto argine alle invasioni straniere e alla corruttela paesana, e Rossini, col *Barbiere* e col *Guglielmo Tell*, ricacciati di là delle Alpi *li tedeschi lurchi!*

— Insomma, secondo voialtri, un'opera d'arte...

— Dovrebbe essere, innanzi tutto, un'opera d'arte, e...

— Se vi figurate d'aver inventato la polvere con tale aforismo!

— Oh! Non siamo cosí sciocchi. Ma convien proprio dire che le idee piú semplici siano le piú difficili ad esser capite.

Come spiegheremmo altrimenti questa nostra gran confusione di lingue? E vi perdiamo tutti la testa. Io, per parte mia, non mi ci raccapezzo piú...

POLEMICA (*)

Eduardo Boutet pubblicava nel *Don Chisciotte di Roma* del 7 gennaio 1894 il seguente scritto:

SICILIA VERISTA E SICILIA VERA

Proprio di questi giorni, due fra i maggiori scrittori siciliani di questi tempi, pubblicano due volumi: Luigi Capuana e Giovanni Verga. Luigi Capuana Il Raccontafiabe, *seguito al* C'era una volta, *Giovanni Verga una raccolta di novelle e bozzetti,* Don Candeloro e C. *E proprio di questi giorni è stato chiesto ai deputati siciliani, precisamente nel* Don Chisciotte: — *Ma, le conoscevate voi le sciagure che straziavano la terra nobilissima? e perché, ogni giorno, là alla Camera non le avete ricordate?*

Da siffatta domanda, perfettamente giusta, ne deriva spontaneamente un'altra: — E voi scrittori siciliani, di novelle, di bozzetti, di macchiette e via, perché ne' vostri libri, non avete narrate quelle sciagure? — Tale do-

---

(*) Da *Gli ismi contemporanei,* Catania 1898, pagg. 324 sgg.

manda ha bisogno di un semplice commento per dimostrarne la esattezza.

Luigi Capuana e Giovanni Verga hanno sempre dichiarato che essi riproducevano, dall'ambiente al carattere, il vero. Tutto e solo per la verità. E infatti sono specialmente i contadini che appassionano quegli scrittori. Si può dire quasi, che la maggior parte del successo fosse costituita — oltre le qualità degli scrittori — dalla curiosità che destava quel mondo diverso. Né è stato consentito mai il dubbio sulla validità del documento. Si era convinti e persuasi, perché dubitare della sincerità? che quelle creature rese poi addirittura popolari nel mondo dalle note di Cavalleria Rusticana, *fossero cosí e non altrimenti.*

Sí; avevano un certo interesse di ricerche di tradizioni e costumi popolari quelle macchiette, quei bozzetti, quelle novelle. Quando un contadino vuol invitare a coltellate un altro, gli morde l'orecchio; dei vecchioni vanno per le casupole a scacciare le malie dal corpo delle ragazze; e nelle campagne, che so, si tengono i porci per la casa da certi contadini, e nei giorni di festa, mi pare, si vanno ad abbracciare; e come gridi di quelle anime, sapevamo che il morsicato all'orecchio, risponde: Avete morso a buono! *e che la fanciulla abbandonata dal traditore dice:* La mala pasqua a te! *Poi santo diavolone e santa Rosalia! In genere si trattava di fanciulle campagnole, di curati di pievi perdute tra i campi, o smanie di contadino innamorato che soffre o che si vendica, e poi descrizioni di casette o capanne, della terra in fiore o no, di processione o messe grandi, infine da' tipi all'ambiente, per le consuetudini della vita, e lo svolgimento delle anime, e le modificazioni degli usi e costumi, dei quadretti graziosi e caratteristici, anche nella tragedia, pasta tenera azzurrino in fondo; e quando si son veduti poi quei fazzolettoni bianchi sulla testa delle femmine, quei berrettoni lunghi sulla testa dei maschi, sí, la curiosità non mancava, ma non si usciva da un fokklorismo amabile e sentimentale. E si giurava che quella era la verità, tutta verità, niente altro che la verità:* Cavalleria rusticana, *e* Santuzza, *e*

Turiddu *e* compare Alfio, *con relative piccole sventure di persone, non tragedie di popolo, anzi gente di buon augurio in fondo.*

Ma ecco i fatti di Sicilia. Quella letteratura speciale e caratteristica, dove aveva trovato i suoi documenti? Il vero... il vero come? il vero dove? Quelle macchiette, quei bozzetti, quelle novelline di dove fiorivano? Quale fosse il martirio precisamente de' contadini proprio di quelli che fornivano il modello secondo tutte le Cavallerie rusticane *del genere, si vede nei tristi casi di questi giorni. Altro che* compari Turiddu *e* compari Alfio, *e morsetti all'orecchio e male pasque a te e a me! Basta la storia squadernata al sole della sola zolfara per sentirsi spezzare l'anima: pare sempre di sentire risuonare nella coscienza come rimprovero, come gemito, come maledizione il ritornello dei minatori agonizzanti laggiú*: ahi, ahi, chiste so li guai! (sic) *Invece compare Alfio se ne veniva a cantare allegramente alla ribalta*: Oh, che bel mestiere fare il carrettiere; *e sulle piazzette dei villaggi si trovava un vinetto da* brindisi faccio, brindisi faccio; *e le festicciuole degli sponsali avevano ciambelle zuccherate, e vesti ricamate d'oro; e chitarre, stornelli, rose, fiori. Lagrimucce fatte per l'applauso alla prima attrice; o tormenti raggruppati in note per lo sfoghetto d'un tenore: o popolo in massa che scende sulla via — popolo in massa che scende sulla via! — ad accompagnare la madonna in giro, la madonna che deve far la grazia alla fanciulla spasimante d'amore alla finestra. o a rallegrarsi che Cristo non è morto, colle ginocchia a terra, ed i berretti in mano.*

Ecco, è chiaro. Vuol dire che la Sicilia degli scrittori che riproducevano dal vero, è diversa, assai diversa, dalla Sicilia vera: popolo che soffre tutti gli strazi e tutti i soprusi, e che cerca nella morte la fine de' patimenti piú infami e piú ingiusti. Vuol dire che la Sicilia-Cavalleria Rusticana, *nella quale si può riassumere la macchietta, il bozzetto e la novella, era una Sicilia esercitazione letteraria, quindi retorica nel metodo, e nel fine una Sicilia d'osservazione in prima pelle, o in quanto si presta alla grazietta accademica e nulla piú: di* maniera. *Vuol dire*

che quegli scrittori hanno forse tutte le doti di artisti, non mi riguarda, ma quando gridano di riproduzione dal vero non sono esatti: si sono fermati a' giubbetti ed ai fioretti, e nelle anime non hanno guardato: se le anime avessero vedute e sentite ben altro dovere avrebbero dato alla loro letteratura. Alfio e Turiddu potevano pure andarsi a fare ammazzare tranquillamente, essi avrebbero raccolte le sanguinanti lagrime di quel gran popolo cosí oltraggiato, e le avrebbero gettate in faccia, protesta e rivendicazione, ai colpevoli, bollandoli di rovente marchio.

Del resto, questo errore di vivere insensibili del loro tempo, senza vederne e senza sentirne le angoscie e le convulsioni, servendosi de' documenti umani come di giocarello arcadico, è errore non solo di quei novellieri e romanzieri, ma in genere, quasi di tutti coloro che vanno tra il popolo minuto e i contadini a pescare la loro letteratura: ne cavano il sonetto con nuovi Melibei e nuovi Clori, ma di ciò che realmente è, e che realmente dovrebbe osservarsi e riprodursi, — e l'arte avrebbe la maggiore potenza di impressione, — nulla, nulla mai. Oh non accade lo stesso per la mia Napoli? E io non ho dimenticato che quando dalla scena proruppe il dolore della mala vita, della piazza e della casa, mi dovei accapigliare con un critico, amico mio carissimo, perché vedeva un'altra Napoli, non quella bozzettistica de' maccheroni al pomidoro, delle ostriche di Santa Lucia, e del pesce fresco allo scoglio di Frisio.

E la dolorosa conclusione è questa: — Mentre nelle condizioni contemporanee gli scrittori — anche i giovani pur troppo! — che si danno allo studio e alla riproduzione della sconsolata vita popolana o campagnuola, dovrebbero sentir fremere nell'anima l'opera civile — l'opera d'arte verrebbe poi! — si fermano invece ai maccheroni al pomidoro e alle ostrichette di castello. Fenesta che lucive! *ecco Napoli!* Occhiuzzi beddi! *ecco la Sicilia. Con i* carusi *non si fanno i volumini gingilli e le illustrazioncelle civettuole pe' salottini rococò!*

CARAMBA

Non potevo lasciar passare inosservato questo articolo cosí ingiusto, e nello stesso giornale fu gentilmente pubblicata la mia risposta.

Caro Boutet,

Ho letto, con due giorni di ritardo, il vostro articolo *Sicilia verista e Sicilia vera*. Io che compro tutti i giorni il *Don Chisciotte* (non lo dico per farmene un merito presso l'amministratore) avevo comprato anche il numero di domenica, ma lo avevo dimenticato in tasca. Avvertito da parecchi amici che voi mi avevate cucinato assieme col Verga e servito ai lettori con salsa piccante, ho voluto subito assaggiare anch'io il vostro manicaretto. Mi aspettavo di trovarlo gustosissimo; la mia aspettativa però è stata sorpassata. L'articolo, non c'è che dire, è proprio di quelli che sapete scrivere voi, vibrante, scoppiettante, un articolo parlato, *una napoletana alla Boutet*, come diciamo noi amici quando vogliamo qualificare le vostre deliziose comiche conversazioni in redazione, al caffè, per le vie.

Peccato che tra la materia delle vostre conversazioni e quella del vostro articolo ci sia grandissima differenza. Nelle conversazioni ordinariamente parlate di cose che avete viste, che conoscete benissimo, a fondo; di persone che la vostra parola e il vostro gesto fanno rivivere e mettono sotto gli occhi altrui quasi col fascino della realtà; l'eccesso, l'inesattezza, lo sproposito qualche volta, passano inavvertiti sotto la forma efficacissima del dialetto napoletano, sotto l'immagine, sotto la mimica; si ride a crepapelle, vi si ammira e vi si è grati di un bel quarto d'ora di gaiezza e di ilarità.

Nell'articolo *Sicilia verista e Sicilia vera*, invece avete voluto parlare di cose che ignorate affatto, o che avete appreso a orecchio; e se la forma per parecchi lettori, ignari come voi, può far passare il contenuto, non può bastare per me, che vi siete compiaciuto di tirare in ballo. Inoltre, gli spropositi che avete detto in quella colonna e mezzo, scusate, sono cosí grossi che non è possibile ridere; tanto piú che questa volta

voi vi date l'aria di parlare sul serio, e l'occasione che vi porse il pretesto di scrivere quella *tirata* è serissima davvero.

Sotto l'incubo dei terribili telegrammi che arrivano di laggiú, voi vi siete rammentato di compare Alfio, di compare Turiddu, e siete rimasto strabiliato di vedere che in Sicilia, invece di ammazzarsi con la solita regola di mordersi l'orecchio, si fanno ammazzare in tutt'altri modi e ammazzano e incendiano e devastano come non fa nessuno dei personaggi di *Cavalleria rusticana*: e allora, al solito vostro, con una *boutate* (questa volta il francesismo è proprio al posto) avete esclamato: — Ma che sono venuti a contarci il Verga e il Capuana coi loro pretesi siciliani? I veri siciliani sono questi qui, questi dei telegrammi della *Stefani!*

Che ne sapete voi, caro Boutet, che non siete mai stato in Sicilia? Come potete giudicare che i veri siciliani siano questi e non gli altri da noi descritti? Con che giustizia decidete che noi abbiamo badato piuttosto ai *giubbetti* ai *fioretti* e che nelle *anime non abbiamo guardato*, se vi mostrate cosí ignorante di questa stessa riproduzione artistica voluta confrontare con la realtà, da far credere con fondamento che ne parlate per sentita dire soltanto?

Ecco, leggete qui:

«Sciorinarono dal campanile un fazzoletto a tre colori, suonarono le campane a stormo, e cominciarono a gridare in piazza: Viva la libertà!

«Come il mare in tempesta, la folla spumeggiava e ondeggiava davanti al casino dei *galantuomini*, davanti al Municipio, sugli scalini della chiesa: un mare di berrette bianche; le scuri e le falci luccicavano. Poi irruppe in una stradicciuola.

«— A te prima, barone! che hai fatto nerbare la gente dai tuoi campieri! — Innanzi a tutti gli altri una strega, coi vecchi capelli irti sul capo; armata soltanto delle unghie.

«— A te prete del diavolo, che ci hai succhiato l'anima! — A te, ricco epulone, che non puoi scap-

pare nemmeno, tanto sei grasso del sangue del povero! — A te, sbirro, che hai fatto la giustizia solo per chi non aveva niente! — A te guardaboschi! che hai venduto la tua carne e la carne del prossimo per due tarí al giorno!

« E il sangue che fumava e ubbriacava. Le falci, le mani, i cenci, i sassi, tutto rosso di sangue! — Ai *galantuomini!* Ai *cappelli!* Ammazza! Ammazza! Addosso ai *cappelli.* »

Vi pare un telegramma da Caltavuturo o da Valguarnera? Ebbene è proprio il principio di una delle *Novelle rusticane* del Verga.

E nella *Vita dei campi*, se non ci sono i *carusi* della solfatara, ci sono Rosso Malpelo e Ranocchio della cava di rena, che è qualcosa di simile.

E ci sono i contadini che soffrono, che muoiono di fame e di fatica, rassegnati talvolta, talvolta delinquenti per forza; ci sono i galantuomini che opprimono, che corrompono, che fanno il male quasi inconsapevolmente, per tradizione, per uso, per costume, perché si è fatto sempre cosí ed è comodo continuare a fare ancora cosí.

Capisco; voi non avete letto le novelle del Verga e molto meno le mie, o ne avete letto qualcuna per caso, alla lesta, fra una cronaca teatrale e l'altra; si vede che voi, critico teatrale accurato e coscenzioso, non vi siete neppure dato l'incomodo di confrontare la *Cavalleria rusticana* opera melodrammatica, con la novella o col dramma in un atto da cui è tratta; anzi di *Cavalleria rusticana* dev'esservi rimasto in mente soltanto il libretto, se appioppate al Verga la grulleria melodrammatica:

Oh, che bel mestiere, fare il carrettiere!

quasi il libretto lo avesse abboracciato lui.

E con questa bella preparazione, con questa straordinaria e profonda cultura speciale, bum,bum, bum! vi mettete a battere la gran cassa per proclamare agli

sciocchi che Verga è un *accademico*, un *manierista!*

Io e tutti gli altri, peggio!

E vorrei limitarmi a questa semplice questione di fatto: ma voi parlate d'arte, sentenziate *che gli autori contemporanei dovrebbero sentir fremere nell'anima l'opera civile, l'opera d'arte verrebbe poi!*

Caro Boutet, permettetemi di dirvi che questa non è materia vostra, e che fareste meglio a non buttarvi in tal ginepraio. L'opera d'arte viene quando dee venire, cioè quando c'è l'artista che sa farla; e pare che, a giudizio dei competenti, il Verga e qualche altro abbiano saputo farla, senza preoccuparsi dei Fasci e dell'onorevole De Felice, osservando la Sicilia in istato normale, in istato di sanità e non di eccitazione morbosa.

Chi vi ha detto che il Verga ed io, per esempio, abbiamo voluto dipingere la Sicilia sotto tutti i suoi aspetti? Da artista coscenzioso, minuzioso quasi, il Verga non è mai uscito nelle novelle fuori della sua provincia di Catania; io, piú timido di lui, non sono uscito fuori del territorio della mia cittaduzza. Voi siete assolutamente incompetente di giudicare se abbiamo riprodotto bene o no i nostri personaggi, anche per la bella ragione che non avete letto i nostri lavori. Non ve ne faccio colpa, oibò; siete cosí occupato nella vostra funzione da *critica* con gli sciagurati autori drammatici! Ma dico che avete avuto torto di spropositare, senza che nessuno vi abbia condannato a scrivere la *Sicilia verista e la Sicilia vera*, e pel solo gusto di buttar giú un articolo pur che sia.

Lo so, voi siete stato sincero; l'inconsapevole sproposito è la vostra miglior difesa; infatti non vi si può voler male, e voi sapete che io non vi ho tenuto broncio per le vostre bastonature di critico teatrale. Non vi voglio male neppur ora; ma, contrariamente alle mie abitudini, sento il dovere di avvertire coloro che possono supporvi competente anche oltre la critica teatrale, che non bevano grosso, che non prendano per cose serie le brillanti sciocchezze che vi sono scappate dalla penna questa volta. E un'altra volta, prima di

lasciarvi tentare, pensateci su un momentino e poi non ne fate niente. Sarà tanto di guadagnato pei lettori e per voi.

E concedetemi di aggiungere, per vostro conforto, che nel caso di sentenziare senza aver letto non siete solo. Giorni fa, nel *Diritto*, a proposito delle mie *Paesane*, ho ammirato queste precise parole: *Le scene selvaggie vi hanno il predominio sulle altre, e questo ci dice che la Sicilia, in gran parte, è terreno da redimersi alla civiltà*. Benedetto Iddio! Neppure farlo a posta, appunto in tutto il volume delle *Paesane* è il lato comico della vita siciliana, o meglio il lato comico di certi carrettieri siciliani quello che vien messo in maggiore evidenza. Ecco come siamo letti e giudicati noi poveri diavoli!

Scusate la lunga chiacchierata, caro Boutet, e ricevete una cordiale stretta di mano

dal vostro affezionatissimo
Luigi Capuana

LA SICILIA NEI CANTI POPOLARI E NELLA NOVELLISTICA CONTEMPORANEA (*)

Signore e Signori,

Scegliendo per soggetto di questa conferenza *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*, non ho avuto affatto l'intenzione di trattare l'argomento da erudito, da folklorista, o da critico, ma soltanto, mi si perdoni la brutta parola, da impressionista.

(*) Il testo della conferenza venne pubblicato in opuscolo a Bologna nel 1894.

Quando ricevetti il gentile invito della società Dante Allighieri, ero tornato recentemente da un breve viaggio in Sicilia, e sentivo ancora vibrarmi dentro tutto quel che avevo osservato colà dopo sei anni di assenza. Questa volta, m'ero sentito un po' straniero nella terra dove son nato e dove ho passato la fanciullezza e, a intervalli, parte della giovinezza e della virilità; e appunto in quei giorni, riprendendo la vita ordinaria, tentavo rendermi conto dello strano e indefinito senso di tristezza che mi aveva oppresso laggiú, pur rivedendo luoghi carissimi, persone dilettissime, e che aveva quasi mutato in delusione la gioia anticipatamente assaporata lungo il viaggio da Roma a Messina.

Un dubbio mi agitava: — Ero cangiato io? O gli uomini e le cose della dolce provincia riveduta? — Volevo chiarirmene riflettendo; e allorché mi parve d'aver trovato la giusta soluzione di quel dubbio, credetti di aver trovato pure il soggetto capace d'interessare un colto uditorio come questo. Vorrei non essermi ingannato.

Ragionando da erudito o da folklorista intorno alla Sicilia nei canti popolari, niente, o quasi, avrei potuto dire di nuovo. Il Vigo, il Pitrè, il Salomone-Marino e gli altri benemeriti e competentissimi uomini che hanno raccolto, confrontato, illustrato, come oggi si dice, i canti popolari siciliani, hanno lasciato ben poco da spigolare nel vastissimo campo; e volendo farmi bello dei risultati dei loro studi, quand'anche avessi avuto la ingenuità di crederli quasi ignorati di qua dello stretto, avrei dovuto sorpassare i limiti imposti a una conferenza, e — quel che è piú — i limiti oltre i quali la bontà e la pazienza d'un uditorio si mutano in isbadigli e in inquietudine significativa.

Ragionando da critico intorno alla Sicilia quale si rispecchia nella novellistica contemporanea, avrei fatto probabilmente opera superflua, e certamente un po' rischiosa, non essendo io affatto sicuro dell'imparzialità del mio giudizio pel tantino che mi riguarda

in quel genere di lavori letterari, dove il Verga ha segnato un'orma che difficilmente sarà scancellata.

Ragionando invece da impressionista, mi sono stimato in caso di poter dire qualcosa di sincero, di nuovo e, se non m'illudo, di attraente; né mi ha distolto dalla presa risoluzione il motto del Pascal — *L'io è increscioso* — ricorsomi subito alla memoria. In questa circostanza, l'*io* non mi è sembrato un'intrusione di cattiva lega, e il convincimento di poter contare su la loro proverbiale cortesia mi ha dato l'ardire che m'era necessario in questo mio primo passo di conferenziere.

* * *

Per spiegare e giustificare in qualche modo la scelta, mi permettano di fare l'ipotesi non assurda, quantunque poco probabile, d'un italiano del continente che, superata la repugnanza d'un viaggio creduto difficile e pericoloso, prima di accingersi a visitare la Sicilia, voglia mettersi in condizione di bene osservare e rettamente giudicare.

Uomo coscienzioso, sentito dire che i canti popolari siano l'eco piú schietta e piú immediata dello spirito d'una regione, egli vuole interrogarli per avere un'idea non adulterata dei sentimenti, delle credenze, delle superstizioni, delle tradizioni che hanno foggiato il carattere di quelle provincie e ne sono divenuti, per cosí dire, sangue, carne, ossa e anima.

Uomo intinto di letteratura, sentito parlare di novelle siciliane scritte da siciliani, cioè da persone che dovrebbero naturalmente conoscere meglio di qualunque altro i luoghi descritti e i personaggi messi in azione, ha comprato tutti quei volumi, anche i meno noti — quello del Linares per esempio — e i notissimi del Verga, del De Roberto, del Navarro della Miraglia, del Varvaro e di qualche altro, e gli ha attentamente letti, prendendo appunti, segnando pagine, coordinando all'ultimo le diverse impressioni ricercate non per semplice diletto ma per scopo quasi scientifico.

Di politica, di questioni economiche non si è voluto — e lodiamolo — punto occupare, perché le questioni economiche e la politica gli sono parse uguali dappertutto. Cosí equipaggiato ed armato, egli ha preso un biglietto di ferrovia o di piroscafo, ed è partito.

Ha voluto vedere ogni cosa: e i monumenti grecosiculi, arabi, normanni; e le grandi città, che hanno poco da invidiare alle consorelle del continente; e i paesetti sparsi a larghe distanze per le pianure, per le colline, per le montagne e quasi segregati dalla vita contemporanea. Ha voluto osservare ogni cosa: la famiglia, gli usi, i costumi, le feste religiose; si è mescolato con la folla, ha interrogato qua e là persone d'ogni classe: aristocratici, borghesi — o galantuomini come diciamo laggiú — operai e contadini, con l'intento di trovare dappertutto, e nelle cose e negli uomini, i riscontri, la conferma di quel che con tanta cura aveva letto e studiato. Di quando in quando, gli è parso di scorgere qualche lacuna o qualche contraddizione, ma non ne ha fatto gran caso; ha incolpato le circostanze, le occasioni mancate per la fretta; ha incolpato anche la propria insufficienza per la poca abitudine a quel genere di osservazioni speciali. E siccome noi non possiamo fargli il torto di supporlo un malcontento per natura, uno scettico per convinzione, un pessimista per progetto, dobbiamo credere ch'egli ritorni incantato del bel cielo, del magnifico e svariatissimo paesaggio isolano, ed entusiasta un pochino anche degli uomini, che ha trovati, su per giú, tali quali li aveva già intraveduti nei canti popolari e nei racconti dei novellieri; tali quali era giusto dovesse trovarli, se quei canti non erano una falsa eco del cuore del popolo siciliano, se quelle novelle tanto lodate non erano specchi o concavi o convessi da storcere le linee, da alterare le proporzioni.

Facciamo ora, non un'ipotesi, ma una riflessione. Si figurino il caso opposto; immaginino un siciliano che per ragioni del suo mestiere — fa il letterato non avendo saputo far altro di meglio — ha potuto studiare i canti

popolari non nelle raccolte del Vigo, del Pitrè, del Salomone-Marino, ma in mezzo al popolo, contribuendo a raccoglierli quando il raccoglierli era atto quasi pericoloso di patriottismo; un siciliano che dall'epoca del primo sviluppo della sua ragione, cioè dal '48 fino a oggi ha osservato, studiato, scrutato i propri compaesani, e che per dilettantismo, se non per vero istinto d'arte, ha tentato di riprodurli con piena sincerità, se non con sufficienti mezzi artistici e con perdonabili resultati; un siciliano che, avendo passato con brevi e lunghi soggiorni metà della sua vita nelle piú colte città del continente, ha avuto agio di spassionarsi, di perdere quasi interamente gli influssi di quel che chiamasi companilismo; e che per ciò non è soltanto in condizione di veder bene e di poter fare confronti tra la Sicilia e il continente, ma anche (pur troppo!) tra la Sicilia di quasi mezzo secolo fa e la Sicilia di due lustri addietro, tra questa e la Sicilia odierna; un siciliano finalmente che ricorda benissimo il passato e che, per lunga assenza dall'isola, non avendo potuto seguire con lo sguardo la formazione del presente, se lo è veduto dinanzi tutt'a un tratto bell'e formato; e pensino se le impressioni di costui possono essere uguali a quelle dell'ipotetico italiano del continente, supposto ben preparato al viaggio in Sicilia con lo studio delle fonti piú sincere e piú autentiche: i canti popolari e la novellistica contemporanea.

Questi ha veduto forse male? No, certamente; ma non ha veduto tutto; è stato ingannato da apparenze capaci d'illudere l'occhio piú esperto nella frettolosa corsa di poche settimane; e il suo giudizio è risultato benevolmente falso, senza colpa di lui, s'intende, per insufficienza di documenti.

Per eccesso di documenti, al contrario, l'altro è rimasto cosí imbarazzato da doversi domandare: — Sono cangiato io? O le cose e gli uomini della mia provincia?

Intendo dunque esporre, o Signori, il processo còlto nell'atto — debbo soltanto riandarlo con la memoria —

quel processo di ricordi antichi e recenti, di osservazioni, di studi, di impressioni, per mezzo del quale ho potuto spiegarmi la profonda tristezza che mi aveva oppresso laggiú, e il dubbio, non meno triste e tormentatore, sopraggiuntomi dopo.

Ho detto processo; ma non per questo debbono immaginare una specie di ragionamento ordinato, filato, quantunque composto di ricordi e di impressioni diverse. Niente affatto. Se qualche coerenza o qualche rapporto apparirà fra essi, sono coerenze e rapporti accidentali, e li scorgeranno soltanto perché io dovrò sopprimere tutto quel che non si riferisce direttamente al soggetto del mio discorso.

* * *

Ed ecco, quasi su la soglia della mia provincia, Acireale; ed ecco la figura alta, bruna, scabrosa di Lionardo Vigo — il primo raccoglitore dei canti popolari siciliani, nato e morto colà — evocata viva e parlante dall'immaginazione commossa, come lo aveva veduto l'ultima volta: dall'andatura altiera, dalla voce rauca, dalle labbra carnose e che, parlando, sembrava dessero una stretta alle parole per improntarle del proprio marchio, allo stesso modo che fa il bilanciere coi tondi di metallo da ridurre monete.

E non soltanto la figura, ma una serie di scene caratteristiche. Prima, la lettura d'un manoscritto di suoi ricordi intorno alla rivoluzione siciliana del '48, lettura interrotta dall'impertinente sorriso sfuggito a quattro giovani studenti e a me, mentre egli ci declamag i suoi larghi periodi dove la *nazione siciliana*, il *re di Sicilia*, il *parlamento siciliano* rimbombavano sonoramente, eco di altri tempi per noi già sognanti un regno d'Italia, un re d'Italia, un parlamento italiano.

Egli aveva subito capito, e i suoi occhi cerulei si erano intorbidati, e la fronte e le sopracciglia s'erano corrugate, e le mani avevano buttato per terra il manoscritto e si eran levate in alto maledicenti, mentre

le labbra illividite ci lanciavano in faccia il grido: — Matricidi! — che ci rendeva attoniti e mortificati.

Poi una conversazione, poco dopo tornato da una seduta dell'Accademia siciliana — non sono ben sicuro del titolo — da lui risuscitata per lo studio del dialetto isolano. Lo rivedevo in berretto da notte, col collo avvolto da una fascia di lana per la tosse che lo travagliava, con la scatola del rapè in una mano e il fazzoletto a quadrati rossi e azzurri nell'altra, acceso dai ricordi della memorabile seduta. E mi pareva proprio di sentirlo parlare tra uno schianto di tosse e l'altro, piú roco del solito: — Figurati! Il Di Giovanni, con parola elegante e immensa dottrina, sviscera per un'ora, da pari suo, il tema della discussione, e sembra che non lasci piú niente da aggiungere; ma si alza il Pitrè, prende il tema da un altro lato, e lo illumina di esempi, di riscontri, di osservazioni argute, rafforzando la tesi sostenuta dal Di Giovanni. Terzo (non rammento chi, ma egli lo nominò) quando il soggetto pareva già esaurito, lo capovolge, lo sminuzza, lo rimpasta; torrente di erudizione, miracolo di critica storica, ci sbalordisce, ci entusiasma; la tesi del Di Giovanni trionfa! Scatta allora quel demonio del Traina che aveva fatto stupire i torinesi nei comizi popolari, scatta e butta giú, quasi con un manrovescio, ogni cosa. Erudizione, esempi, critica storica, volan per aria come poveri cenci dispersi da un turbine. È allora, non piú battaglia ordinata, ma lotta corpo a corpo, confusione. Replica del Di Giovanni; replica del Pitrè; nuovo uragano del Traina... Parliamo tutti a una volta, non c'intendiamo piú. — Ai voti! Ai voti! — Peggio. Il Pitrè si astiene, il Di Giovanni, nel trambusto, vota contro la propria proposta, credendo di votar in favore... Oh! Oh!

E la tosse gli aveva troncato in gola l'epica descrizione.

L'Accademia aveva discusso se la parola *ciuri*, fiore, dovesse scriversi all'antica *xiuri*, con l'*x* e l'*i*, o *sciuri* con l'*esse* e l'*i*, o *ciuri* con la *ci* e l'*i!*

E, ricordando, frenavo di nuovo le risa, come allora avevo fatto per giusta riverenza verso il brav'uomo.

* * *

Ma già, intanto che il treno, lasciato indietro Acireale, volava sbuffante e fumante verso la mia città nativa, il ricordo del Vigo e dei canti popolari mi spingeva a ripensare i bei giorni passati a raccoglierli nelle campagne di Mineo, nel delizioso paesaggio di S. Margherita, fra gli ulivi, per le vallate e su pei colli, dove ogni sasso ha storie e leggende ora tetre, ora gentili, ora fantastiche, che pare d'udir mormorate dal vento nelle gole rocciose della Lamia, tra le siepi di fichi d'India, lungo le viottole arrampicantisi per le contrade di Rossignolo e dell'Arcura.

Che festa, al tempo della raccolta delle ulive! I bacchiatori, armati di lunghe pertiche, montati su gli alberi, cantavano a voce spiegata canzoni — come chiamiamo laggiú quel che i toscani chiamano rispetto — cantavano canzoni, quasi scandendole coi colpi battuti fra i rami per far cascare le ulive; e le coglitrici, chine attorno ai tronchi, rispondevano a coro, fra il gracchiare delle mulacchie, lo zufolare dei merli, il tubare delle tortore, da vicino, da lontano, sotto il bel cielo siciliano che in autunno è piú incantevole che non nell'aprile e nel maggio. E la sera, al lume fumoso della lampada a olio, nel vasto strettoio, a veglia, scommesse tra le ragazze e i giovanotti, chi avrebbe saputo dire, di séguito, tante canzoni da riempire un moggio con le fave che dovevano servire a numerarle: canzoni di amore, di desiderio, di speranza, di dichiarazioni, di serenata, di promessa, di saluti, di separazione, di lontananza, di sventure, di morte, di carceri e carcerati, di santi, di madonne, di moralità, di satire, di scherzi,... d'ogni genere. E tutte quelle figure di brune contadinotte, dagli occhi nerissimi scintillanti dalla gioia della vinta scommessa; mi turbinavano dinanzi, insieme con altre figure di vecchiette che sapevano a memoria canti piú assai di loro e li dicevano meglio; quella, per esempio, d'una vecchina alta, ossuta, abbrustolita dal sole, risecchita dagli anni, dalle fati-

che e dagli stenti, che mi aveva dettato la leggenda di S. Caterina, santa che esiste soltanto nei canti popolari siciliani perché non corrisponde a nessuna delle sante Caterine del martirologio.

E la leggenda mi risuonava all'orecchio, non mai dimenticata, col suo triste ed efficace ritornello:

E mentri Gesu la scala acchianava
Tutta di sangu la scala lavava.
.....
E mentri Gesu 'n seggia s'assittava
Tutta di sangu la seggia lavava.

Gesú, volendo convertire quella cortigiana, aveva preso forma di bel giovane e s'era messo a passeggiare sotto le finestre della peccatrice. Affacciatasi, colei lo aveva invitato a salire in casa sua; montando la scala, Gesú la inondava di sangue.

— Che hai bel giovane? Sei ferito? Siedi a tavola, ristòrati.

E Gesú, sedendosi a tavola, inondava di sangue la seggiola, e diceva:

— Il mio sangue scorre per salvarti.

Ma la cortigiana:

— Lasciamo stare questo discorso; vieni di là, nella mia camera.

E mentre ella si spoglia, voltatasi a riguardare il bel giovane, vede invece, alla parete accanto al letto, Gesú crocifisso, sanguinante:

Vitti lu crucifissu. Stramuriu

Vederlo, tramortire, pentirsi e chiamare un confessore era tutt'uno. La peccatrice moriva lo stesso giorno.

A li tri uri, la crunfissioni,
A li quattr'uri l'estrema unzioni,
A li sei uri 'n celu l'acchianau!

Gesú la portava in cielo con sé.

E mentre io scrivevo commosso dalla bellezza artistica del canto, la vecchia che dettava piangeva commossa da profondo sentimento religioso.

* * *

Al ricordo dei canti, era naturale mi risuonassero nell'orecchio le cantilene. Cosí mi si riproduceva la sensazione avuta in campagna anni ed anni addietro, quando avevo potuto assaporare la squisita bellezza d'una di esse, tanto che ora, riparlandone, mi sembra di riassaporarla di nuovo.

Sotto il cielo limpidissimo ma senza luna, nel vasto silenzio notturno appena appena agitato dal basso stormire degli ulivi, una voce bene intonata cantava (da lontano, accostandosi lentamente) la lamentosa cantilena preferita dai contadini siciliani pei loro canti d'amore. Non pensino alla canzone di *Cavalleria rusticana* del Mascagni, imitazione artistica non spregevole certamente, ma ibrida fusione di due accenti, se si può dire, il siciliano e il toscano; avrebbero un'idea inadeguata.

Quella cantilena, l'altra, sospirava, pregava, accarezzava, piangeva, lamentosa e straziante, e si disperdeva laggiú laggiú per la vallata, a ogni alternarsi di verso, cosí monotona e insistente, lentissimamente cullata dall'aria tranquilla, da far credere che tutte le cose tacenti nel buio della campagna stessero a beversela con voluttuosa dolcezza, e che colei, a cui essa veniva indirizzata, dovesse sentirsene penetrare tutta e commuovere lassú, sul colle di Mineo, dove forse anche lei in quel momento pensava a colui che le parlava da lontano cantando. E la voce si accostava, diveniva piú chiara, faceva capire le sinuosità del terreno con la maggiore o minore intensità del suono che mi mandava all'orecchio, monotona, insistente, lentissimamente cullata dall'aria. E a me, che ascoltavo intensissimo, già non sembrava piú la voce d'un povero contadino innamorato, ma quella di altre generazioni, di altri tempi; e che non si lamentasse soltanto di amore, ma di altre pene, di altri dolori, eco di speranze, di desiderii indefiniti, qualcosa che mi destava nelle profondità dell'organismo sensazioni ereditate

per lunga trafila di esseri, i quali avevano amato, pensato, sperato, sognato, pianto a quel modo... Quando? Non avrei saputo dirlo, ma ero certo di non ingannarmi. E dopo che la voce tacque, la triste melodia continuò a gemere dentro di me, monotona, insistente, lentissimamente cullantesi; e oggi, dopo tant'anni, ricordando, torno a risentirla precisa, monotona, insistente, lentissima; e mi si fa buio nel cuore, come in quella notte in campagna.

* * *

Il treno non correva piú, montava affannato su pei colli di Militello nuovi al fischio della locomotiva; ed io, fantasticando se mai ora avessi potuto imbattermi in qualche bel canto popolare sfuggito alla caccia dei raccoglitori, vedevo presentarmisi dinanzi la figura del povero poeta contadino, Vincenzo Ledda, con la faccia gialla e lo stomaco gonfio per la malaria, buono, sorridente negli occhi, sorridente nella parola mite e gentile; e mi tornavano in mente alcuni versi di lui che parlano di sé con immaginosa efficacia:

Iu puvireddu a la strania ittatu,
Cunsidirati chi peni hè patutu!
Misu ppi ferra ruttu, assituatu,
Nissunu amicu mi duna un salutu,
Li me fratuzzi l'arbuli hanno statu,
Ed in ppi soru il ciuriddi hè avutu;
Ccu l'erbi di la terra m'hò cibatu,
Sulu la terra m'havi sustinutu:

cioè: Considerate che pene ho sofferto io, poverino, ridotto quasi straniero, buttato lí come ferro inservibile, senza un amico che mi dèsse un saluto! Ho avuto gli alberi per fratelli, e per sorelle i fiori. Le erbe dei campi sono state il mio cibo; la terra è stata il solo mio sostegno.

Quel povero contadino non sapeva niente del cantico di S. Francesco di Assisi, eppure aveva trovato nel suo cuore lo stesso accento del santo. Ora non avrei

riveduto il dolce poeta, morto da una diecina di anni, ma ne salutavo la memoria; e mi sembrava di sentirgli ripetere, come ogni volta che richiesto m'aveva dettato qualcuno dei suoi canti: — Che vuole *voscenza?* (che vuol lei?) sciocchezze da ignorante; deve compatirle.

Ed io non sapevo se piú ammirare l'uomo o il poeta.

Non lo avrei riveduto; e mi consolavo — l'uomo si consola presto di tutto! — pensando che avrei trovato certamente qualche suo successore...

Ebbene, o Signori, sono rimasto deluso in questo, e in altro, e in altro... Ma non voglio interrompere il processo della mia incosciente inchiesta.

* * *

Ah! Finalmente, dopo sei anni, potevo di nuovo affacciarmi a un terrazzino di casa mia, e beare l'occhio e lo spirito guardando l'immenso paesaggio sottostante! Ecco la mitologica pianura dove Cerere era venuta a cercare la rapita Proserpina, col laghetto presso cui s'innalzava una volta la *placabilis ara Palici* cantata da Virgilio; ecco le colline, ora brulle, dove un tempo nereggiava il bosco sacro di Marte, rammentato da Diodoro; e, in fondo, a destra, l'Etna gigantesco, bianco di neve, con un sottile pennacchio di fumo, lieve indizio delle ribollenti materie fuse dal fuoco nelle profonde sue viscere, eterna minaccia e frequente pericolo dei paesetti e delle città che gli s'affollano intorno alla base, scura di foreste e di lava. Piú in là, dirimpetto, le Madonie, le antiche Nebrodi, coperte di neve anch'esse, dietro un enorme anfiteatro di colli e di colline che la trasparenza dell'aria, purificata da recente pioggia, rende piú spiccato quasi ravvicinandolo all'occhio.

E laggiú laggiú, a sinistra, sul filo dell'orizzonte, le cupole, i campanili, il castello di Castrogiovanni, l'Enna delle guerre servili; e piú sotto, Calascibetta, in cima a un colle tutto fiammeggiante di sole. Ma a

poca distanza da me, davanti, attorno, case, chiese, campanili, viuzze, spianate, e le massicce torri del castello di Mineo, rovesciate dal terremoto del 1693 come un gioco di birilli. Non guardo piú il lago dei Palici, ora detto Naftia, lago in continua ebollizione; non guardo piú l'Etna né le Nebroidi, ma qualcosa di piú caro, di piú intimo: tutte quelle case e casette che dovrebbero dirmi tante vecchie cose, e mi sembrano restie a mettersi di nuovo in comunicazione con me. C'è qua e là un che, che mi resiste e non si lascia intendere. Che mai? Non so spiegarmelo.

E torno ad affacciarmi a tarda notte, col plenilunio che raggiunge quasi lo splendere del giorno, e che mi rifà sotto gli occhi le stesse ombre, le stesse chiazze di colore notate tante volte anni addietro...

Ed ecco un suono festoso di violini, un grugnire di contrabasso.

Lo stato di assedio non impedisce le serenate; la gente qui si accorge appena che è messa fuori legge. E per le vie accosto, rumore affrettato di passi, quasi di armento che si precipiti per la china d'una strada di campagna. Poi, silenzio; i violini strillano, il contrabasso ripiglia a grugnire, e una voce intuona... Oh!...

Capille nire comme no velluto,
Capille nire, vi vurria vasà...

E, subito dopo, un'altra canzonetta napoletana, una delle tante da me udite e riudite a sazietà per le vie e pei caffè di Roma!

E di nuovo, nel silenzio notturno, quel rumore di armento che passa... Ah! non aspetto che la serenata ricominci piú in là, e chiudo, indignato, la imposta.

Cosí, tutti i momenti, tutti i giorni, nelle cose e nelle persone, scopro qualcosa che mi offende. Non ritrovo piú la corrente di simpatia, il legame, direi, di parentela, che sentivo una volta. Sí: la generazione mia coetanea parte è invecchiata, parte sparita; ma so di essere invecchiato anch'io, e per ciò non me ne stupirei. Vivendo colà da fanciullo, da giovane, tante altre

cose ho viste trasformarsi e perire, tant'altre ho viste sostituirsi a quelle, e che già sapevo destinate a non durar lungo tempo. Ma allora, assistendo giorno per giorno alla trasformazione, l'occhio e il cuore si andavano inavvertitamente abituando, accorgendosi a mala pena di quel moto perenne, di quel fluire che agitavano, e urgevano me insieme con le altre persone e le cose. Ora no. Mi sentivo isolato, tagliato fuori di quella vita, che pure avrebbe dovuto essere la mia; e cosí m'invadeva quel senso di tristezza indefinita che mi annebbiava la gioia del rimpatrio, scoloriva il verde del paesaggio, rendeva muta e sorda ogni cosa.

Avevo richiesto parecchie giovani contadine di dettarmi qualche bella canzone, tentando di trovarne qualcuna ancora inedita; ne sapevano poche, e non si curavano di apprenderne ora che, essendo state a scuola, potevano leggicchiare dei libri; o sapevano a mente soltanto le sguaiate canzonette napoletane, che hanno già smarrito il loro schietto carattere paesano al contatto delle canzonette francesi, viennesi, cosmopolite.

Mi era stato detto che un giovane contadino, poeta, voleva farmi sentire una sua poesia; venne da me infatti... ma col suo bel manoscritto in tasca. Ahimé!... era passato anche lui per le scuole elementari, per la milizia; parlava di Napoli, di Milano, di Bologna, di Venezia, di Roma, e rammentava golosamente le servotte dai candidi grembiuli, dalle pettinature rabbuffate, le balie dai giardini pubblici, e qualcosa di peggio. La sua poesia non era né popolare né letterata, ma un prodotto stitico e pretenzioso che faceva pietà. Egli era andato via deluso di non sèntirsi ammirato.

Per ciò, quando giunse il momento di ripartire pel continente, montai in legno senza rimpianger niente, all'infuori delle dilette persone della mia famiglia; e presa la ferrovia, al ripassare del treno da Acireale, rievocai, quasi per interrogarla, la figura del Vigo, di colui che prima giudicavo un'esagerazione, in tutto e per tutto, del carattere isolano; di colui che, è vero,

non vedeva altro all'infuori della sua isola e soleva iperbolicamente chiamare Palermo: — La prima città del mondo! — ma che però aveva amata la Sicilia nei canti popolari, e in essi l'aveva studiata, non da critico, né da filologo, né da erudito, ma da persona infiammata d'intenso affetto filiale, adorandola come cosa sacra, nei difetti e negli eccessi, al pari che nei generosi istinti e nelle solide qualità del cuore e dell'ingegno.

E per poco ora non gli davo ragione, rammentando il suo grido imprecante: — Matricidi! — che un giorno aveva spento su le labbra ai miei compagni e a me un irriverente sorriso!

* * *

Eppure mi avvedevo che c'era un'enorme sproporzione tra la causa e l'effetto in quella cupa tristezza che mi pesava su l'animo; facevo, sí, la parte della lunga lontananza, ma la spiegazione non arrivava per questo a parermi sufficiente.

E allora incominciava dentro di me un processo quasi all'inverso, processo di ricordi piú antichi, di raffronti, di coordinazioni di fatti, di sensazioni e di impressioni, rapido, affannoso, angoscioso per le scoperte che andavo di mano in mano facendo, per la compenetrazione, per la fusione che vedevo accadere di tutto quel vasto materiale accumulato in tanti anni, ripensato sovente, e tentato di fissare con procedimento di arte, o, se cosí vogliono, con infelice artificio d'arte.

E mi tornavano in mente, foggie, costumi caratteristici, spariti per sempre: il manto, per esempio, che avvolgeva una volta la donna siciliana nell'andare in chiesa, in visita o al passeggio, e che accresceva dignità e grazia alla persona. Nero, di seta lustra o matta per le signore, di semplice mussola nera per le popolane, scendeva dall'alto della testa ampio attorno il corpo, fissato con un nodo da piè, sul davanti, raccolto sotto il braccio destro da un laccetto infilato in una

guaina e legato alla spalla. Mi tornava in mente la mantellina di panno azzurro cupo, o bianco, nero nel lutto, corta fino sotto la vita in alcuni paesi, in altri piú corta assai, in altri lunga fino al ginocchio e, nelle grandi solennità, orlata con galloni d'oro trasmessi da madre a figlia, gelosa eredità delle contadine. Copriva la testa e le spalle, contornava il viso... Il manto lo avevo visto venir meno dopo il sessanta, la mantellina poco appresso. Ora non avevo trovato piú vestigio dell'uno e dell'altra. Il volgarissimo scialle di lana o di cotone dilagava dappertutto. Per questo le donne siciliane non mi erano piú sembrate quelle d'un tempo; non mi erano quasi sembrate siciliane.

E ripensavo le casette basse, scurite dagli anni e dalla pioggia, pittoresche, care come persone vive al mio cuore, delle quali conoscevo ogni macchia, ogni screpolatura, ogni buco; casette dalle finestre ben note, fiorite di garofani e di basilico, una volta ridenti di profili ben noti anch'essi, e che ora avevo trovato rifatte, con la facciata intonacata, con le finestre trasformate in balconi di sguaiata architettura. Per questo non mi dicevano piú niente; no, non erano quelle di prima!

Ora riflettevo ch'era stato bene che il Vigo, il Pitrè, il Salomone-Marino e i loro anonimi collaboratori si fossero affrettati a raccogliere il tesoro dei canti popolari siciliani, canti di passione, canti di soggetto religioso, di leggende di santi, di storie di briganti mutati in eroi.

E la mente divagava.

A proposito di briganti, mi rifiorivano nella memoria le impressioni della storia di Antonio Testalonga, del Linares — saggio primitivo, incerto, impacciato della novellistica siciliana odierna — letta avidamente e ammirata da giovanetto, riletta anche dopo e con uguale interesse, quantunque con giudizio critico molto diverso.

Anche questa volta avevo inteso parlare di briganti; ma la fantasia popolare non li elevava piú a dignità di leggenda, perché i briganti si sono anche loro trasformati, diventati audaci ma volgari malfattori;

di fronte ai quali, Antonio Testalonga, Angelo Falcuneddu e fin Antonio Catinella, detto Saltaliviti, appaiono persone veramente degne d'essere assunte agli onori della poesia popolare.

A tutti cosí ha curpanza l'amuri,
La donna è la ruina di lu cori,
Massimamente si cci trasi onuri,
Chi adduma focu, e poi cu' mori mori.
Una giuvina bella come un suli
A Falcuneddu cci accisi lu cori,
Si vidinu in sigretu di tutt'uri,
Ci nesci a tutti dui l'arma e lu cori.

Cioè: In tutte le cose ha colpa amore. La donna è la rovina dell'uomo, massime se l'onore c'entra di mezzo, e fa divampare il fuoco; allora, chi ha da morire muoia! Una giovane, bella come un sole, ha acceso il cuore di Falcuneddu. Si vedono segretamente, di giorno, di notte. Dalla passione, si spiccano a tutti e due anima e cuore.

Cosí comincia la leggenda (storia, diciamo laggiú) di Angelo Falcuneddu, che si dava alla campagna dopo aver commesso un omicidio appunto per amore di quella giovane bella come un sole. Antonio Testalunga invece si dava alla campagna perché un esattore del fisco aveva scacciato dal misero tugurio la madre di lui, e in cosí malo modo che la poveretta, cascando, avea sbattuto la testa sul selciato ed era morta. Il figlio l'aveva vendicata, prendendosi la vita di colui.

Cosí, in tempi piú recenti, e che pure paiono assai lontani, Gramigna — si chiamava altrimenti, ma il Verga l'ha ribattezzato con questo nome nell'arte e non è lecito piú di mutarlo — si dava alla campagna per avere ucciso, trattovi pei capelli, il suo tutore infedele e tiranno. Non la fantasia popolare, ma una potenza artistica che rivaleggia con essa, ha svolto e fissato quest'accenno della vita reale. Col Verga avevo discorso d'una persona di servizio in casa mia, quando Gramigna errava per la campagna inseguito dalla forza pubblica, dapprima innocuo latitante, poi di

nuovo omicida, per difesa, in uno dei frequenti agguati e scontri da cui riusciva a sfuggire quasi per miracolo. La poverina udiva parlare della sete, della fame che il latitante, inseguito come una bestia feroce, dicevasi patisse spesso per piú giornate; e il pensiero di quell'uomo affamato e assetato la invasava; la tormentava sveglia, le agitava i sonni la notte, la faceva deperire, diventava fissazione, fantasma, che le pareva le chiedesse, in grazia, una goccia di quell'acqua ch'ella cavava dal pozzo, una goccia della altra che le serviva per risciacquare i piatti e che a lui, riarso, sarebbe parsa nettare deliziosissimo; un boccone di quel pane ch'ella buttava ai cani, un pugno di quella crusca ch'ella intrideva per l'animale immondo! E quando il latitante, diventato brigante per necessità, avuta spezzata una gamba da una fucilata era stato preso, la poveretta s'era sentita liberare da quell'incubo, aveva rifiatato, ed era presto rifiorita, pensando che ormai, nel carcere, colui non avrebbe piú patito né fame né sete.

E, ricordando, io tornavo ad ammirare l'arte del novelliere, che da quest'accenno, da questo *spunto*, per servirmi d'una bella metafora dei maestri di musica, avea saputo cavare l'*Amante di Gramigna* della *Vita dei Campi*.

E rammentavo la *Rediviva* del Linares, morta come opera d'arte e come superstizione popolare. E mi tornava alla memoria il tetro racconto — udito in Bronte, quando ero colà in collegio e avevo appena undici anni — che narrava della bella figliuola d'un amministratore dei beni del Nelson, portata come morta nella Chiesa dei PP. Cappuccini, svegliatasi dal letargo durante la notte, saltata giú dal cataletto dov'era stata messa a giacere in attesa della sepoltura, e trovata rabbrividita dal terrore, rannicchiata in un angolo, dal frate sagrestano sceso mattiniero a spazzare la chiesa.

Allora durava tuttavia la credenza popolare che la estrema unzione rendesse sacrati alla morte, e che bisognasse far rimorire, a colpi di croce benedetta, la

persona redivivа. Raccontavano che quel frate avesse fatto cosí. E cosí fa il marito di Lena nella novella del Linares, e impazzisce dall'orrore. Oggi la superstizione è sparita; peccato che l'arte non sia riuscita a fissarne per sempre la tragica terribilità!

E qui uno sgomento m'invadeva, al sospetto se mai anche i novellieri contemporanei, piú fini osservatori e infinitamente piú artisti del Linares, morto nel '41, non si trovassero nel caso di lui; se mai non avessero già descritto, dipinto, scolpito, secondo la loro diversa potenza, persone, caratteri, usi, costumi, sentimenti spariti pur essi al pari di quella tetra superstizione.

E tutti i personaggi delle novelle del Verga, del De Roberto, del Navarro della Miraglia, del Varvaro — che è alle sue prime armi e mostra di poter diventare qualcuno, tutti, anche, — perché non confessarlo? — quelli da me tentati di far vivere nel mondo dell'arte e che, senza dubbio, erano vivissimi nei miei ricordi, tutti mi s'affollarono attorno con ressa, e mi sfilarono sotto gli occhi in un balenio di paesaggi, di luoghi, di circostanze: *Jeli il pastore* perduto fra le solitudini di Tèbiti, *Rosso Malpelo* nella cava di rena della Carvana; il *Reverendo*, a cavallo della mula, su e giú per le sue tenute e per le aie, tra i fittaiuoli da spremere e da imbrogliare nella spartizione del grano trebbiato; *Mazzarò*, squallido dalle febbri, nelle mortali pianure di Lentini, Mazzarò che ammassa roba e non sa darsi pace di doverla lasciare, morendo, a chi non ci ha lavorato; e *Turiddu*, e *Santuzza*, e la *gna Lola* e compare *Alfio*, rivissuti tre volte per virtú dell'arte, nella novella, nel dramma, e nel melodramma già di fama mondiale... E tutti gli altri, fino i piú recenti: *Don Candeloro* il burattinaio, *frate Angelico* detto *Papa Sisto*, e le monache pettegole dell'*Opera del Divino Amore*.

Era effetto della mia immaginazione pregiudicata, del mio nuovo stato d'animo? Mi sembravano vivi, vivissimi, sí, ma velati di malinconia, o meglio, velati da vapori che li slontanavano nello spazio e nel tempo; e mi sembrava che scotessero la testa e facessero dei

gesti per farmi intendere: — Oramai non ci saranno piú altri Reverendi, altri Papa Sisto, né altri compari Alfii che mordano il lobo dell'orecchio all'avversario in segno di sfida mortale! Non c'è piú, da un pezzo, la lettiga di compare Cosimo il lettighiere, e non ci saranno piú tante e tant'altre cose che erano al tempo nostro. Hai visto? Fin le nostre vecchie cantilene non si cantano quasi piú! —

Ed era vero, lo riconoscevo: tant'altre cose del tempo loro non ci sarebbero state piú. E mi si riproduceva davanti gli occhi il cortile della *Nana* — cosí bene descritto dal Navarro della Miraglia nel racconto che ha questo titolo — largo, chiuso da un muro con in mezzo un portone, strada e piazzetta insieme; con le porte delle case attorno sempre spalancate, con le cordicelle tese da un angolo all'altro per stendervi i panni, i cenci dovrei dire; con le finestre, senza vetri ma ornate di graste di fiori, da dove le comari chiacchierano, leticano, schiamazzano, mentre gli uomini fumano la pipa e lavorano davanti le porte, e chiacchierano e leticano anche loro e si spaccano le teste; mondo a parte nel paesetto, che i sindaci spenderecci e gl'ingegneri municipali han cominciato a sfondare e allargare, e continueranno a sfondare e allargare, quasi non vogliano piú lasciarne nemmeno il vestigio.

* * *

E passi il cortile, passi il Reverendo, passino Papa Sisto e le monache pettegoline! Ma da tutto quell'insieme di cose e di persone, riprodotto dall'arte e ricordato dalla memoria, si sprigionava un significato piú intimo: la sparizione d'un'impronta particolare dai caratteri e dai sentimenti; si vedeva l'opera livellatrice dei tempi nuovi; l'opera però che ha distrutto e scancellato e non ha ancora creato niente da sostituire; che ha spazzato via ogni cosa, il cattivo e il buono, la superstizione e la fede, l'eccesso e l'abuso della forza e la forza stessa insieme, la tradizione e la particolarità

originale, il costume e il sentimento; e che ha pure alterato il significato d'una bella parola, riducendola ad esprimere soltanto una bruttissima cosa, e l'ha imposta ai siciliani cosí come l'ha fraintesa; sapranno quale, se avranno ancora un po' di pazienza.

No, non era effetto della mia immaginazione pregiudicata, e del mio nuovo stato d'animo. Ero proprio cosí.

Capisco bene, Signori, che sentendomi ragionare a questo modo io debbo sembrar loro quel vecchio di Orazio,

> difficilis, querulus, laudator temporis acti
> se puero.

Certamente la mia tristezza proveniva dalla grande e profonda trasformazione che è effetto degli anni e del lavoro della civiltà; ma io non rimpiangevo il cortile, e le casette sudicie, e i poeti analfabeti, e le cantilene, e le sfide mortali col morso al lobo dell'orecchio, e le leggende dei briganti, e i caratteri rozzi e tutti d'un pezzo — come quello di donna Antonia nel *Rosario* del De Roberto, la quale non perdona alla figliuola, rimasta vedova e povera, pur recitando il Paternostro, che dice: Perdona a noi come noi perdoniamo ai nostri nemici! — Non li rimpiangevo per una specie di malintesa predilezione archeologica, ma perché mi sembravano piú belli, piú buoni, piú caratteristici di tutto quel che gli si è venuto sostituendo; perché fin dalle cose superficiali, accidentali, scorgevo la trasformazione sostanziale e non potevo esserne lieto. Ho accennato, e serva di esempio, a una parola il cui significato frainteso è stato talmente imposto ai siciliani, che essi non sanno quasi adoprarla piú nel significato primitivo. Chi non l'ha sentita ripetere? Chi non l'ha spesso ripetuta?

Mafia, una volta non voleva dire in Sicilia una specie di associazione di malfattori: e il *mafioso* non era un ladro, né molto meno un brigante. L'aggettivo *mafioso* significava qualcosa di grazioso e gentile, qualcosa di bizzarro, di spocchioso, di squisito; *mafiosa*

veniva chiamata una bella ragazza, *mafioso* qualunque oggetto che i francesi direbbero *chic*. E il *mafioso* era ordinariamente un giovane con qualche grillo in testa, vanitoso della sua bellezza virile, della sua forza muscolare; che non si lasciava posare una mosca sul naso; che riparava a modo suo torti, o imponeva riconciliazioni; e che, quasi per insegna del suo carattere, vestiva con pantaloni larghi, con cravatte svolazzanti, camminava dondolandosi un po', con gli occhi socchiusi e il cappello su le ventitrè, palleggiando la mazza nodosa; spesso personaggio innocuo affatto, se non aveva altro che la vanità.

Oggi *mafia* e *mafioso* non sono piú niente di tutto questo. Com'è avvenuto? Non m'importa di ricercarlo in questo punto, ma non nascondo che deploro che sia avvenuto.

E per la stessa ragione rimpiango, quasi, la sfida mortale col morso al lobo dell'orecchio e il relativo duello col coltello; c'era in essi qualcosa di cavalleresco, di generoso. Il morso, la sfida sono spariti, e son rimaste in vece le coltellate, quali avvengono in tutte le taverne, in tutte le risse di tutte le città di questo mondo!

E rimpiango il contadino siciliano d'una volta che aveva, non lo nego, scatti di selvaggia ribellione, come i recenti incendiari di Valguarnera e di Caltavuturo, ma irriflessivi, ma quando proprio non ne poteva piú; e che era buono, ossequioso, paziente e parco lavoratore, superstizioso parecchio ma nello stesso tempo religioso davvero, e che fin nella bestemmia metteva un senso d'arte, non ingiuriando Dio e la Madonna, ma contentandosi di fare santissimo il diavolo, l'avversario di Dio. E non so rassegnarmi a vederlo diventato ciarliero pappagallescamente libero pensatore, mitingaio, incendiario e assassino per riflessione, dopo che gli hanno predicato: Quelle terre altrui ti appartengono, invadile, spartiscile; quelle ricchezze sono tue, depredale pure! — talché gli son rimasti soltanto l'avidità, l'odio, la brutalità; schiavo che ha mutato padroni e non se n'accorge, ignorante e di buona fede com'è.

* * *

E cosí intanto, a poco a poco, ero giunto a capire quel che mi aveva turbato e rattristato nel mio recente viaggio in Sicilia; e da quel viluppo di cose viste, di cose rammentate, dai casi della vita reale e dagli altri rappresentati dall'arte, era lentamente scaturita la soluzione del mio dubbio.

Ero cangiato io, ne convenivo, ma erano pure cangiati, e molto, uomini e cose nella cara provincia riveduta!

Forse ero capitato in mal punto, durante una specie di età ingrata, come quella dei fanciulli non diventati affatto giovinotti e rimasti mezzi fanciulli; nel mal punto in cui la Sicilia vecchia non aveva avuto tempo di divenire la Sicilia nuova, come sarà fra qualche lustro, fra una cinquantina di anni. Voglio augurare all'amata mia Isola che in questo non lontano avvenire cose e persone possano colà spogliarsi del loro cattivo, del loro eccessivo, del loro falso, e il loro buono divenga piú forte e non meno caratteristico di prima, piú equilibrato e non meno semplice e schietto.

E pensando che è sangue sinceramente italiano anche quello che scorre nelle vene della gente di laggiú, uniscano, Signori, i loro auguri e i loro voti ai miei; e in grazia della futura rinnovata Sicilia, perdonino alla disadorna e malinconica parola d'un siciliano d'oggi.

IDEALISMO E COSMOPOLITISMO (*)

I.

Ugo Ojetti ha predicato, giorni fa, a Venezia il suo vangelo letterario. Ripercosso dall'eco del telegrafo e dalle rassegne dei cronisti, è giunto fino a qui il ru-

(*) Da *Gli ismi contemporanei*, Catania 1898, pagg. 9 sgg. **La polemica è della primavera del 1896.**

more degli applausi prodigati dall'uditorio al conferenziere. Me ne rallegro con lui. Egli possiede tutte le qualità necessarie per farsi applaudire: è bel giovane, ha lo stile vivace, immaginoso, un po' vaporoso, ora di moda; dice delle cose non comuni e le afferma con calda convinzione di neofita, senza esitanze, senza riserve. La foga giovanile lo ha spinto a cercarsi, prima del pubblico veneziano, un pubblico piú vasto, quasi mondiale. Per ciò, nel febbraio scorso, si è rivolto alla *Revue de Paris* per bandire da quel pulpito che questa povera Italia non ha una letteratura contemporanea e non l'avrà per un buon pezzo. I signori della *Revue* e i francesi che la leggono devono essere stati lietissimi di vedere un italiano chieder loro ospitalità per ragionare della letteratura della sua patria quasi con lo stesso tono d'un francese della piú bell'acqua.

Immagino che, gratissimo dell'ospitalità accordatagli, l'Ojetti abbia voluto comportarsi verso quei signori con straordinaria cortesia, e sapendoli d'una ignoranza a tutta prova riguardo alle cose straniere, ha avuta la compiacenza di mettere anche lui nel suo scritto qualche inesattezza, sia intorno alle cose letterarie nostre, sia intorno a quelle francesi. A gentiluomo, gentiluomo e mezzo; ove cosí non fosse, quelle inesattezze e certi suoi giudizii rimarrebbero proprio inesplicabili.

La sua conferenza di Venezia, dal sunto dei giornali, pare una nuova edizione, anzi una semplice traduzione dello scritto pubblicato nella *Revue de Paris*. Se gli applausi non dimostrano che il pubblico sia rimasto convinto (in fatto di letteratura il pubblico italiano, lo confessa lo stesso l'Ojetti, *est naturellement sceptique et somnolent*) dimostrano che gli italiani di oggi sono molto diversi da quelli di mezzo secolo fa. Il Gioberti del *Primato* e i suoi contemporanei strabilierebbero, se per un miracolo potessero tornare in mezzo a noi. Dall'eccesso dei vanti un po' declamatori, quarantotteschi, siamo balzati all'eccesso opposto, a una modestia che confina col disprezzo di noi stessi. Fra i

due, non è forse preferibile il primo? Almeno n'è nata l'unità d'Italia. Non so prevedere che cosa di buono possa produrre il secondo.

L'Ojetti però non è giovane per nulla; non scettico né sonnacchioso, ha anzi una fede profonda e la proclama ad alta voce: crede nell'arte cosmopolita. Come lo Zola disse della letteratura francese: *Sarà naturalista o niente*, l'Ojetti oggi dice dell'italiana: *Sarà simbolista o niente*, o meglio: *Sarà cosmopolita o niente.*

Infatti quel che piú l'attrista è il vedere che i letterati italiani non hanno un indirizzo comune, non formano una scuola, non vivono nella capitale, né in un gran centro qualunque. Lavorano, disseminati qua e là, ognuno per proprio conto, secondo il proprio ideale: il Carducci a Bologna, il Fogazzaro a Vicenza, il Verga a Catania o a Milano, Matilde Serao a Napoli. Fin i giovani, egli dice, hanno orrore della parola *scuola;* preferiscono avventurarsi, ribelli e orgogliosi, per le vie dell'arte, invece di stringersi, non fosse per altro, per istinto di conservazione, attorno alla bandiera d'un capitano insigne per vittorie riportate o per gloriose disfatte; e cosí finiscono, spesso, miseramente. Tanti capi, tante sentenze. La baraonda dei concetti artistici, si traduce naturalmente in una peggiore baraonda di lingua e di stile. Chi può credere che lo stile e il vocabolario del Carducci, del D'Annunzio, del Fogazzaro, di Ferdinando Martini, del Verga, della Serao, di Edmondo de Amicis appartengano a scrittori della stessa epoca e della stessa razza?

Non lo dice, ma l'Ojetti sembra voglia mettere in confronto la letteratura italiana contemporanea con la letteratura francese, dove le *scuole* sbocciano e fioriscono a ogni pie' sospinto, dove gli scrittori, coloro che vivono d'arte, se ne stanno accalcati nel cervello della Francia, Parigi. Ed è strano che egli guardi con invidia quest'accentramento appunto quando in Francia si manifesta già qualche sintomo di reazione contro di esso. È strano che egli, autore di un libro *Alla ricerca dei letterati*, evidentemente ispirato da uno consimile

dell'Huret, si lasci ingannare dalle apparenze e non ricordi che baraonda d'ideali d'arte, di lingua e di stile risulti dall'inchiesta del suo predecessore francese. Tralasciando, per un istante, di parlare d'ideali, consentiamo che l'italiano del Carducci, del d'Annunzio non sia l'italiano del Verga e del Fogazzaro; ma forse il francese dello Zola, del Daudet è una stessa cosa con quello dei De Goncourt e del Mallarmé, per citarne soli quattro?

Tra la baraonda italiana e la francese quale apparisce dai due libri, la differenza piú notevole è questa: l'Ojetti non ha trovato un solo letterato italiano che abbia detto male di un collega, mentre la enorme vanità dei letterati francesi si è manifestata nel libro dell'Huret con una gara, edificantissima, di morsi e di calci fraternamente dati e resi, e non solamente fra artisti di scuola diversa, bensí tra proseliti di una stessa scuola.

Ma per tornare alla questione veramente seria della lingua e dello stile, l'Ojetti, parlando della baraonda italiana su questo punto, ha dovuto far sorridere i colti lettori della *Revue de Paris*, che sanno di stare quasi peggio di noi. Lo Zola, il Daudet, i De Goncourt sono stati accusati di barbarismi e di sgrammaticature per lo meno quanto la Serao, il Verga, il De Roberto e qualche altro citati all'Ojetti dalla scrittrice napolitana; il Mallarmé e i suoi seguaci vengono giudicati o matti o incomprensibili dalla maggior parte dei loro contemporanei; ognuno di essi ha il suo vocabolario, il suo modo di esprimersi, precisamente come i poveri scrittori italiani; stavo per dire il suo gergo. Parecchi di loro si regalano a vicenda gli epiteti di *puri*, d'*impeccabili*; ma ci sono tant'altri che chiamano con nome diverso quell'*impeccabilità*, quella *purezza*, e preferiscono qualcosa di impuro e di peccaminoso, se l'impurità e il peccato recano con loro il compenso dell'originalità e della vita.

Tra gli scrittori italiani e i francesi, da questo lato, la questione si riduce a una proporzione aritmetica.

Quelli sono molti, i nostri pochi. Avrei dovuto forse dire: a una questione commerciale; giacché la produzione letteraria si sviluppa (e l'arte non ci perde, anzi!) in ragione dei vantaggi che arreca con la facilità dello smercio. Non credo che, in un problema d'arte, l'Ojetti voglia dare molta importanza al valore numerico.

Nel suo scritto la questione della lingua e dello stile vien posta da due che hanno nome autorevole, dal Verga e dal D'Annunzio. « Lo stile non esiste fuor della idea. Se lo stile consiste massimamente nella forma del periodo, esso deve adattarsi all'idea, deve vestirla, investirla. Quanto maggiore sarà questa rispondenza, questa fusione, tanto migliore sarà lo stile. Alcune forme di periodo fisse, apprese da alcuni classici, applicabili a tutte le idee, sono mortali allo stile ». Questo è il concetto del Verga. Pel D'Annunzio le frasi, le parole hanno un valore di trasformazione, di idealizzazione, se si può dire, dell'idea, un valore quasi per se stesse. Cosí il Verga, per esempio, se dovrà parlare di una vecchia contadina, la chiamerà semplicemente *za Maruzza* e la descriverà, se occorre, in guisa da mettercela viva sotto gli occhi. Il D'Annunzio non saprà resistere alla tentazione di chiamarla ripetutamente *antica Cibele*. Pel Verga, una comitiva di ragazze, che coglie uva o sarchia grano, sarà semplicemente una comitiva di ragazze che lavorano, ridono, cantano; e le descriverà, se occorre, parcamente, incisivamente, in guisa da mettercele vive sotto gli occhi; il D'Annunzio la chiamerà classicamente una *teoria*.

E, a proposito dello stile di questi due autori, un'altra prova concludentissima. Prima assai dell'avvento del D'Annunzio in Francia, il Verga aveva visto tradotti i suoi *Malavoglia* per opera del Rod e pubblicati dall'editore Savine. Il Rod ha compiuto un miracolo di lucidazione del testo italiano, sorprendente per fedeltà ed esattezza; ma il lavoro del Verga non ha avuto però successo presso i lettori francesi, e non poteva averne soggiungo io. La personalità del suo stile, il carattere speciale di esso nella traduzione era sparito;

il traduttore era riuscito traditore per la evidentissima buona intenzione di non tradire l'originale. Invece quello era il caso, se mai, di rifare con colorito francese, con forme dialettali di qualche provincia francese, un libro dove le forme dialettali si fondono assolutamente nella lingua comune e *vestono e rivestono* l'idea in modo così organico che la forma non può scindersi dal concetto. Che ne è avvenuto? L'opera del Verga nella veste straniera è apparsa scialba, stinta.

I lavori del D'Annunzio nella traduzione del d'Herelle si sono trovati come a casa loro; il traduttore non ha dovuto penare molto; gli è bastato togliere in prestito a questo o a quello scrittore francese decadente certe forme in voga tra i seguaci della letteratura cosmopolita (or ora mi scappava dalla penna: della massoneria letteraria cosmopolita) e il colpo è riuscito.

Dico questo senza nessun maligna allusione a recenti polemiche, senza voler discutere o menomare il valore del nostro fortunato romanziere; e posso affermarlo con faccia franca, perché intorno ai lavori del D'Annunzio io ho scritto quasi un volume; e se ho fatto degli appunti, ho ammirato anche senza mezzi termini, pur sapendo e accennando, tra i primi, i plagi, o assimilazioni ecclettiche che si vogliano chiamare, insomma quelle cose dalle quali sarebbe stato bene che il D'Annunzio non si fosse lasciato allettare.

Il problema dello stile e della lingua va proposto come l'ha proposto il Verga. Lasciamo stare se egli lo abbia o no praticamente risoluto; potremo ragionarne un'altra volta. Se pare che l'abbia risoluto il D'Annunzio (e l'Ojetti non ne dubita punto) la ragione di questa illusione bisogna cercarla altrove, nel concetto. Il Verga crea delle creature vive, di sangue, carne e ossa; il D'Annunzio, finora almeno, ha creato quasi sempre fantasmi di creature, ombre vane. Un nuovo Dante che volesse abbracciarle, sentirebbe cingersi il petto dalle proprie braccia passate a traverso quei corpi inconsistenti.

Ed ho detto: — Quasi sempre — perché nel *Trionfo della morte* per esempio, c'è un punto, a metà del volume, in cui il protagonista e la sua famiglia riescono persone vive, di sangue, carne e ossa; ma allora il D'Annunzio si vede costretto dal suo istinto di artista, a mutar tono; non sembra piú lui, o per lo meno non rassomiglia piú a quel tale D'Annunzio che la leggenda ha foggiato e che poi, di rimpallo, si è foggiato secondo la leggenda. Il primo è il D'Annunzio che fa sperare possibile e augurare assai prossimo un completo rinnovellamento dell'artista, appena gli sarà passata la cosmopolitite acuta che ora lo ha invaso. L'altro D'Annunzio lasciamolo ai francesi o a chi lo vuole.

Tutto questo l'Ojetti lo sa meglio di me, ma non ha voluto tenerne conto. Ed era, se non sbaglio, il cardine della questione della letteratura italiana contemporanea. Egli però scriveva per una rivista francese, e preso il *la*, si è sentito forzare la voce. Ma, forse, con tutto quel *la*, non avrebbe stonato, senza l'altro pregiudizio della *letteratura cosmopolita*.

II.

« Il campanilismo ormai è ridicolo, specialmente in materia d'arte. Di là dai monti, di là dai fiumi, di là dai mari ecco artisti che rinascono, e si levano, e si chiamano ad alta voce, e si nutrono fraternamente dello stesso pane, al sole. L'arte è universale; l'artista non è piú né italiano, né francese, né norvegiano: il suo genio è umano! »

Ben detto, caro Ojetti; se non che è stato sempre cosí. L'opera d'arte italiana o francese o norvegiana è stata sempre opera del genio umano, e non poteva essere diversamente. Tempo fa il pregiudizio retorico, pedantesco non riconosceva altra arte all'infuori di quella greca e latina. Ma noi ci siamo finalmente liberati dal giogo dei greci e dei romani, abbiamo allargato il nostro orizzonte. Shakespeare non ci apparisce

piú un barbaro, come al signor di Voltaire; da qualunque parte ci venga, qualunque forma rivesta, qualunque concetto esprima, pur che abbia assunto una forma vivente, l'opera d'arte è accolta, compresa, festeggiata, ammirata. Nazioni che prima non avevano preso parte al banchetto artistico — che non hanno tradizioni classiche né di nessuna sorta, e non intendono certi nostri pregiudizi — sono venute a sedervisi insieme con noi, balde, piene di entusiasmo, giovanilmente sincere, e anche, non le dispiaccia, giovanilmente ingenue; e ci hanno mostrato, col fatto, l'inanità di certe convenzioni dalle quali non sapevamo sottrarci. Queste nazioni avevano qualcosa di nuovo da dirci: il loro particolar modo di sentire, di pensare; e ciò dava alle loro opere aspetto insolito, attraente, suggestivo. La natura e la vita ci apparivano guardate da occhi diversi dai nostri, da intelligenze piú libere e quindi piú forti. Noi abbiamo sentito trasfondere nelle nostre vene un'onda di sangue piú fresco, ci siamo sentiti ringiovanire. Abbiamo guardato la natura con altre intenzioni anche noi; e anche noi abbiamo osservato la vita che quasi avevamo perduto di vista, tanto ci eravamo abituati a guardarla non direttamente, ma a traverso l'altrui opera d'arte. Per dire la verità, questa trasformazione, questa rinnovazione l'avevamo già iniziata da un pezzo, un po' per istinto, un po' per riflessione; ma i nuovi venuti l'hanno affrettata, l'hanno compiuta. Si trovavano in migliori condizioni; arrivavano ultimi; e senza accorgersene, senza volerlo, usufruendo del nostro lavoro di preparazione, lo hanno spinto molto avanti.

Tutto questo, ripeto, sta benissimo, non fa una grinza. Ma c'è un equivoco prodotto dalla parolina *umano* buttata là dall'Ojetti, quasi sbadatamente, la quale vuol significare quel sentimento di pietà, di carità universale, piú profondo e piú vasto, che pervade la società moderna, la rimescola e che, creato il socialismo in politica, vorrebbe pure importarlo tale e quale nell'arte.

Nella politica esso nega il concetto di patria, nell'arte il concetto di letteratura nazionale. Da questo strano equivoco è venuto fuori il *cosmopolitismo* letterario di cui l'Ojetti è uno dei piú caldi e dei piú ingegnosi banditori.

È un'astrattezza. Se con quella parola si volesse soltanto significare l'alto senso di comprensione che ci fa penetrare, intendere e ammirare tutte le *forme* artistiche da qualunque parte del mondo ci vengano: o la urgenza vitale dell'assimilazione delle varie *forme* quando esse rappresentano qualcosa di organico nell'arte, non ci sarebbe niente da ridire. Ma il fatto dimostra che per *cosmopolitismo* artistico s'intende tutt'altro. S'intende una certa uniformità di sentimenti, di concetti, e per conseguenza, un'uguale corrispondenza di forma che dallo stile va su su fino al modo di concepire l'opera d'arte; e lo stile diventa quindi un gergo comprensibile soltanto dagli iniziati, e la personalità umana si assottiglia, si assottiglia per diventare simbolo piú o meno trasparente. In questo caso non veggo una bella ragione di dare il bando ai greci e ai latini, che sono chiari, solidi, risplendenti, e parlano un linguaggio armonioso, comprensibile da tutti per sostituir loro qualcosa di inconsistente, di torbido e, quel che è piú, di mortalmente uniforme.

Si perdonino queste astrattezze anche a me; era impossibile scansarle. Veniamo ora a qualche esempio. Le nazioni sono degli individui grandi, direbbe il De Meis; e come tutti gl'individui hanno un modo speciale di sentire e di pensare e un modo altrettanto speciale di dar forma ai loro concetti.

Ora ecco una poesia di amore di un poeta *cosmopolita*. Non ne ho il testo per le mani, e la trascrivo quale è stata recentemente tradotta da Vittorio Pica, nel suo studio premesso alla *Belkiss*, poema drammatico simbolista del giovane poeta portoghese Eugenio De Castro. Descrive l'istante in cui apparve al poeta l'Amata.

« Trionfale, vespertino, mineralmente rosso — nella

diafana pace d'un tramonto di ottobre, — il sole, lacerando l'incenso degli spazii, — cammina verso la morte ad indugiati passi, — come le bande che vanno a suonare nelle esequie...

« Fu in un'ora cosí soave, crepuscolare — che, lungo questo esteso e fogliuto viale, — altiera, imperiale, tra un fruscío di seta, — vidi per la prima volta l'Eletta della mia anima — il grande Fiore sottile, impareggiabile, almo — la Maggiore, la piú Bella, la piú Amata, l'Unica.

« Incedeva gloriosa e triste, ravvolta in nera tunica, — che sul suolo strisciava in ondeggianti pieghe; — aveva nel calmo andare l'eleganza della serpe, — la leggerezza d'uno spettro e la grazia d'un'anfora...

« Il gran Fiore passava, imperturbabilmente, — col suo volto enimmatico ed il suo sguardo vago — ieratico, ricordanti le mistiche immagini, — mentre i miei occhi seguivano come paggi — il suo ritmico incesso sonnambulo e triste... »

Basti questo saggio. Aprendo a caso qualunque volume di poeti cosmopoliti, troveremmo gli stessi aggettivi: *trionfale*, *mineralmente rosso*, applicati indeterminatamente e un po' a caso; e troveremmo Belle, Amate, Uniche, ugualmente *imperiali*, o *reali*, o *ducali;* e tutte avranno l'*eleganza della serpe*, e tutte si muoveranno *leggere come spettri*, e tutte avranno la *grazia di un'anfora*. Il poeta che ho citato è portoghese; ma potrebbe anche essere francese, tedesco, italiano, esquimese, come, viceversa, i suoi confratelli esquimesi, italiani, tedeschi, francesi, potrebbero essere benissimo portoghesi. Sono state soppresse nel paesaggio e nella figura umana le particolari caratteristiche; non piú quel tal paesaggio, o quella tale persona, ma dei sostantivi astratti, degli aggettivi astratti. Avremmo voluto avere l'impressione di un angolo di cielo e di terra portoghese; avremmo voluto vedere una signora o una signorina di Lisbona o di Oporto, vestita in una certa foggia che neppure la universalità della moda riesce a sopprimere, soprattutto una signora e signorina che

sente e pensa in modo assolutamente individuale; e invece non abbiamo niente.

Ed ecco i drammaturgi norvegiani, ecco i romanzieri russi.

Ibsen irrompe sul palcoscenico spingendosi innanzi una folla di creature della sua Norvegia, strane, malate d'ideali, con la coscienza sconvolta dai problemi religiosi e sociali che colà lavorano sordamente i cuori e le teste; nature complicate, nevrotiche, che soffrono e fanno soffrire.

Per condurle sul palcoscenico, l'Ibsen non bada alle forme drammatiche usate altrove. È artista, e capisce istintivamente che quelle creature devono parlare e agire a modo loro, sincere, senza preoccupazioni del pubblico; ma è complicato, nevrotico, malato d'ideali pure lui; com'esse, è lavorato dentro sordamente dai piú alti problemi religiosi e sociali; e per ciò s'interessa di costoro fino a un certo punto. Artista, non può vedere il concetto altrimenti che come forma; ma, pensatore, vuole poi cosí spietatamente che quelle creature agitate e sconvolte dicano chiaro e aperto che non sono loro, soltanto loro, lo scopo di lui, ma l'intimo concetto che le anima; lo vuole cosí spietatamente, che all'ultimo le sforma, le strappa, le distrugge, e non permette che arrivino fino in fondo dell'atto quinto creature reali e vive quali le avea mostrate sin dalle prime scene.

Intanto, invece di contentarsi d'intendere e d'ammirare l'opera dell'Ibsen, invece di limitarsi all'assimilazione dei perfezionamenti di *forma* ch'egli ha recato nella drammatica, si è voluto *norvegizzare* tutte le creature del teatro europeo, anzi *cosmopolita*.

Il Tolstoi, il Dostoiewski appartengono a una razza che si occupa anch'essa del mondo interiore, e rimugina le proprie sensazioni, e si tormenta con i casi di coscienza. I tre grandi artisti rappresentano la concentrazione, la somma di queste qualità morali e intellettuali. Il Dostoiewski, inoltre, è un nevrotico, un perturbato, e nelle sue creazioni rispecchia lo stato irrego-

lare della sua mente. Con essi la *forma* si è avvantaggiata dei pregi di sincerità, di rappresentazione evidente e vigorosa di cui hanno dato esempi meravigliosi. Non trovandosi però alle prese con i limiti e le convenzioni della forma drammatica, i tre romanzieri non sono stati costretti a sformare, alla fine, le loro creature per mettere in maggiore evidenza il loro intimo concetto; e cosí esse han conservato, piú delle figure ibseniane, la loro caratteristica di pure opere d'arte.

Intanto, invece di assimilarsi quel che c'è di nuovo e di organico nella forma del romanzo russo, operando una confusione tra forma e concetto, è stata egualmente tentata la sciocchezza di *russificare* alla lor volta i personaggi del romanzo europeo.

E passi per l'Ibsen, passi pei romanzieri russi! Nell'uno e negli altri il concetto ha preso vera forma; l'uno e gli altri hanno creato persone vive della loro nazione, del lor tempo. Il *cosmopolitismo* va piú in là. Per quanto ossessi dei problemi di religione, di morale, di sociologia, i personaggi dell'Ibsen, del Tolstoi, del Dostoiewski sono figure vive, consistenti, e in che modo!

Il *cosmopolitismo* non sa che farsene di queste figure vive e consistenti. Simboli! Astrattezze! Ecco quel che egli vuole, cioè cose che sono l'opposto, anzi l'assoluta negazione dell'arte.

Il *norvegizzare* e *russificare* l'opera d'arte è stata insomma l'operazione preliminare del *cosmopolitismo* letterario, in Francia, in Germania e, pel poco che ha potuto, in Italia.

Ora esso vuole andar oltre, è andato già oltre.

Ha tutto un programma pieno di concetti che sembrano elevati, pieno di buone intenzioni da lastricarne non uno ma piú inferni. E bisogna guardarlo da vicino, sviscerarlo per convincersi se mai si tratti di cosa seria, o piuttosto di aberrazione passeggera, o di risibile ciarlataneria che vuol mascherare coi paroloni un'irrimediabile impotenza creatrice.

Sventuratamente forse si tratta di ben altro.

— Ma dunque lei è un codino!

— Niente affatto. Nessun nuovo ideale umano mi lascia indifferente. Ma qui si tratta d'arte, non di pensiero filosofico o scientifico.

— Vorrebbe forse un'arte vuota di contenuto, forma soltanto?

— Niente affatto. Tutto il contenuto possibile, a patto però che egli prenda forma vitale per via dell'immaginazione creatrice. Intendiamoci. Io odio le cose a mezzo, gli ibridismi. Il puro concetto, se mi occorre, vado a cercarlo nei libri dei filosofi o in quelli degli scienziati. Lí trovo la verità astratta o nuda, cioè quella che provvisoriamente sembra verità; e coi filosofi e con gli scienziati mi insuperbisco della divina potenza dell'intelletto umano, e insieme con loro mi umilio e mi scoraggio davanti all'infinità dell'Ignoto che riduce a ben misera cosa la nostra piú profonda filosofia, la nostra piú ardita e piú meravigliosa scienza. Quando poi mi rivolgo all'opera d'arte, ricerco invece sensazioni, impressioni, caratteri, rappresentazioni nelle quali quel tal concetto filosofico o scientifico, prima ricercato altrove, può benissimo tornarmi dinanzi ma incarnato nella forma, divenuto uomo, donna, paesaggio, passione, azione; e incarnato in modo cosí perfetto, che io dovrò avere l'illusione di trovarmi faccia a faccia con questa nuova e piú eccelsa Natura, e rifare intorno ad essa l'identico lavoro fatto dal poeta, dal romanziere, dal drammaturgo allorché ricavavano dalla vita sociale il soggetto che li aveva prima commossi e poi spinti a riflettere. Insomma dovrò estrarre io, se sono capace, il concetto condensatosi nell'organismo dell'opera d'arte, e rimuginarmelo senza che il romanziere o il drammaturgo abbiano a fermarmi a ogni po' e picchiarmi la spalla con un: — Bada! Qui sotto c'è un gran pensiero; bada! —

In questo senso, ogni grande opera d'arte è un simbolo; se non che divien tale spontaneamente, per virtú

della propria natura intellettuale. Ma appunto per questo ella conserverà tutti i suoi caratteri particolari di tempo, di luogo; sarà prettamente italiana, prettamente francese, prettamente inglese, tedesca, russa o non sarà opera d'arte. Il *cosmopolitismo* invece toglie via, o tenta di toglier via, tutti i caratteri particolari, e per ciò intende ridurci al *simbolismo* forzato, al *simbolismo* artificiale.

Prendo i due scrittori che mi è piaciuto mettere in riscontro nella questione dello stile, il Verga e il D'Annunzio, per non uscire di casa nostra. Tutti e due hanno un concetto filosofico, scientifico che serve di sostrato anzi di lievito alle loro creazioni.

Nella serie dei *Vinti*, della quale abbiamo per ora soltanto due episodi — avremo il terzo fra poco — il Verga vuol studiare le diverse fasi della lotta pel benessere nella vita, e interessarsi specialmente *dei deboli che restano per via, dei fiacchi che si lasciano sopraffare, dei vinti che levano le braccia disperate e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvegnenti, dei vincitori di oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare e che saranno sorpassati domani*. Dalla lotta per i piú umili e piú urgenti bisogni materiali, si andrà in su fino a quella elevatissima pei bisogni dello spirito, dove tutte le bramosie, tutte le vanità, tutte le ambizioni umane si condenseranno e diverranno piú dolorose per la intensità acquistata lungo la loro corsa vertiginosa.

Il romanziere ha dovuto esporre il suo concetto fin da principio perché non poteva presentare tutt'a una volta la intera serie e non voleva correre il pericolo di essere frainteso o non capito.

Ma appena ha terminato di esporlo, astrattamente, da pensatore, da sociologo, non ne ha piú fiatato. Ha preso i suoi personaggi e li ha mandati pel mondo: povere creature per le quali una barca e un carico di lupini travolti dalla tempesta divengono disastro irreparabile; creature agitate dall'avidità di arricchire, di elevarsi oltre la propria condizione, e che incontrano nella stessa avidità e nella stessa ambizione soddisfatte

il loro inevitabile gastigo. E queste creature si chiamano Padron 'Ntoni, Alessi, Zi' Crocifisso, Piedipapera, Mena, Maruzza, la Zuppidda; si chiamano Mastro Don Gesualdo, don Niní, i fratelli Trao, la baronessa Bianca Trao; e tutte hanno il loro carattere spiccato, la loro individualità, nelle passioni, negli atti, nel linguaggio; e sono di quel piccolo scoglio di Aci Trezza, di quella cittaduzza siciliana della provincia di Catania, e ne incarnano cosí stupendamente i modi di sentire e di pensare, che non possono essere scambiate con persone di altre province neppure nella stessa Sicilia.

Un senso di gran malinconia e di tristezza scaturisce dalle pagine di quei due volumi, ma quale scaturirebbe dalla diretta impressione, se quei personaggi e quelle azioni ci si fossero presentati, nella realtà, sotto gli occhi. Certamente, personaggi ed azione sono simboli, velami di idee; ma simboli vivi, che ignorano la loro qualità di simboli, e non si analizzano da per loro e non si spremono da per loro per cacciar fuori il succo del concetto che sanno di contenere.

Il D'Annunzio vuol rappresentare *stati d'animo dei piú complicati e piú varii, di cui analista si sia mai compiaciuto da che la scienza della psiche è in onore. Egli tende l'orecchio alla voce del magnanimo Zarathustra e vuol preparare con sicura fede l'avvento dell'*Uebermensch, *del Superuomo*. E sta bene. L'un concetto vale l'altro. Sia la darwiniana lotta per la vita, sia la pessimista e aristocratica filosofia del pensatore tedesco finito miseramente in un ospedale di matti, alla quale il D'Annunzio mesce l'idea pagana del Rinascimento e l'entusiastico culto della bellezza del corpo umano, non importa. Quel che importa di vedere è se gli *stati d'animo* astratti siano divenuti persone, individui della tal città, della tal provincia; eccezioni, rarità quanto si vuole, ma rarità, eccezioni che debbono fare il miracolo di incarnare piú schiettamente, piú vigorosamente il carattere della razza, del paese dove son nati, perché l'eccezione e la rarità consistono in questo.

Io prendo in mano le *Vergini delle Rocce* e tento di scorgere questa rarità, questa eccezione organica, e non la trovo. Claudio Cantelmo ragiona, analizza, si esprime con lingua e stile elevatissimi; non sa muovere un dito senza distillare tutte le conseguenze piú riposte e piú misteriose di quella mossa; non può osservare le mani di una ragazza, senza che esse non gli sembrino *come ricettacoli d'infinite forze innominate da cui potevano sorgere meravigliose generazioni di cose nuove.* Ed eccolo invasato dall'idea di creare il tipo supremo dell'italiano, anzi il futuro Re di Roma!

Dobbiamo supporre che questa persona, a cui sembra non sia ignota nessuna conquista della scienza positiva odierna, non intenda creare un essere umano con mezzi e modi diversi da quelli stabiliti dalla natura, infatti non si rivolge al crogiuolo del chimico che crea, con sintesi, le sostanze organiche, per chiedergli di anticipare il miracolo scientifico preannunziato dal Berthelot; ma va in cerca di una sposa, di colei che dovrà essere l'eletta cooperatrice nella nobilissima impresa della reale generazione. Se non che, col pretesto che nelle razze di antica origine sangue, nervi, cervello siano necessariamente piú raffinati, Claudio Cantelmo va a cercare la madre del futuro re d'Italia in una famiglia, principesca, sí, ma composta di idioti, di pazzi, di nevrotiche, di isteriche. E non giudica a prima vista che di quelle tre ragazze estenuate, vissute lontane dalla società, nessuna potrà concorrere a formare la fibra nuova, vigorosa del rigeneratore del regno d'Italia; e va tastoni, ed esita e non arriva a decidersi.

È forse creatura umana Claudio Cantelmo? Diciamo pure, se cosí si vuole, che sia un simbolo. Diciamo pure, con l'amico Rod, che le tre vergini Massimilla, Violante, Anatolia rappresentano non so quali altri simboli piú reconditi e piú profondi di quello di Claudio. I lettori spassionati confesseranno che queste tre preraffaellitiche figure li colmano di vivo piacere soltanto quando, di tratto in tratto, accennano di diventare o

diventano persone vive; e che piú viva di loro è la loro madre, la pazza principessa Montaga, la quale non ha missione, a quel che sembra, di rappresentare simbolo alcuno.

Le bellezze, i lenocinii dello stile, caro Ojetti, risultano cosa molto secondaria, mera esteriorità, quando non diventano cosa organica con quel che costituisce la essenza della forma in un'opera d'arte.

E il *cosmopolitismo* è costretto a rifarsi con la retorica — diciamo francamente la parola — rinunziando, per partito, al carattere particolare che dovrebbe imprimere in ogni opera d'arte la razza, la tradizione, il genio di ciascun popolo.

I grandi intendimenti filosofici, scientifici, si riducono a lustre, a ciarlatanerie per chiappare il momentaneo favore del pubblico, se poi non riescono a creare persone vive. Omero, Shakespeare, Balzac, che avevano reni solide per la bisogna creativa, non andavano tanto per le vie traverse: mettevano al mondo creature immortali, non vuote parvenze. Ed Elena e Andromaca e Nausica daranno, fino alla fine dei secoli, da pensare e da discorrere piú di qualunque nostro simbolo moderno; e Amleto ha fatto e farà scervellare filosofi e scienziati piú che non abbia fatto e non possa fare una persona realmente esistita; e *Madame Marneffe*, e il Barone *Hulot*, e il *Père Goriot* e il *Cousin Pons*, perché creature vive, iscritte con inchiostro indelebile nel registro dello stato civile dell'Arte, si prestano compiacentemente a fare da simboli con Elena, con Amleto, con tutti gli altri loro pari. E come no, se l'opera d'arte è pensiero condensato in una forma viva, il quale può benissimo venir di nuovo ridotto alla sua primitiva essenza di puro pensiero?

— Ma il *cosmopolitismo* non l'ho inventato io! — può dirmi l'Ojetti. — È un fatto storico contemporaneo. Io lo accetto; perché voglio essere del mio tempo, perché sono giovane, perché il mio cervello affollato di concetti filosofici, scientifici, non può funzionare piú, come nelle età infantili, barbariche, da pura immaginazione

e gingillarsi con semplici fantasie. Con l'arte nuova noi vogliamo rifare il mondo. E LIBRO LUX, non ha sentito? ha detto il D'Annunzio. E io non ho creduto d'ingannarmi aggiungendo che l'opera letteraria LUX sia appunto la trilogia delle *Vergini delle Rocce*. La odierna letteratura italiana, o meglio la nostra produzione letteraria è fuori di questo movimento, e quasi non ha ragione di esistere. Per l'avvenire? Ripeto quel che ho scritto nella *Revue de Paris*: « assai prima che si formi tra noi una letteratura italiana, avremo anche in Italia una letteratura europea. »

Ah, egregio Ojetti, io voglio mostrarmi piú radicale e piú cosmopolita di lei! E siccome una cosa o è quel che dev'essere o non è niente; e siccome un'opera d'arte non può essere altro che pensiero incarnato in una forma viva, cosí io credo che noi assisteremo in tal caso alla solenne agonia dell'Arte. Troppa riflessione, troppa scienza positiva ci pervade ogni fibra. L'opera d'arte che pretende di usurpare le funzioni della filosofia e nella scienza non caverà un ragno dal buco. E LIBRO LUX, sí, sí; ma questo libro (ed è giusto che sia cosí) non lo scriverà un artista. Io, per mio conto, mi contenterei che qualcuno dei nostri artisti ci desse — vede come sono poco esigente? — di quando in quando, in Italia, un nuovo Don Abbondio!

Amen.

* * *

Ugo Ojetti mi manda ed io pubblico volentieri:

LA DIFESA DI EMPEDOCLE

(Lettera aperta a Luigi Capuana)

Amico mio, come ella sa, un suo conterraneo il filosofo Empedocle d'Agrigento, stanco di operar miracoli e di discutere sui quattro elementi, quattrocento anni prima di Cristo si gettò a capo fitto nel maggior cratere

dell'Etna per assicurarsi tra gli increduli fama divina.

Secondo quel che narrano i suoi tre cortesi articoli, io che sono un poco filosofo, ma non ho operato miracoli mai, mi sarei gittato dall'alto della Revue de Paris *nella ardente voragine del Cosmopolitismo (la parola è tutta sua, non è mia) proprio per acquistarmi un po' di fama tra gli increduli che in Italia sono molti.*

> *Deus immortalis haberi*
> *Dum cupit Empedocles ardentem frigidus Aetnam*
> *Insiluit.*

Ora, per mostrare ai suoi lettori che ancora son vivo e non mi son bruciato manco un capello, mi permetta di risponderle qualche parola.

Io credo — questa è la mia impressione concisamente e francamente — che i suoi tre articoli che si chiudono con un deprofundis all'Arte vinta, mutilata, asservita dalla scienza positiva, sarebbero stati non solo giusti, ma profetici, per lo meno quindici anni fa, quando per Arte si intendeva l'Arte naturalista, materialista, zoliana (la chiami come vuole), quell'arte che in Italia apparve vestita da siciliana nel Mastro don Gesualdo, *nei* Malavoglia, *e — perché non dirlo? — nelle sue* Paesane.

Adesso, amico mio, le sue idee su l'arte — perché noi in questa discussione tocchiamo proprio i culmini dell'estetica — hanno contro di loro i fatti compiuti, e non solo compiuti ma constatati da filosofi come il Guyan, come il Brunetière, come il Fouillée, come il Gosse, come l'Hennequin, e anche come il Tolstoi; fatti compiuti e constatati dagli stessi avversarii. Ieri, quando è giunto qui nel mio eremo d'Umbria il suo ultimo articolo, mi giungeva pure il Rome *che Emilio Zola mi mandava da Parigi. E per lei che è stato ed è uno dei capi dei naturalisti italiani (in fondo son tutti capi e tutti siciliani, loro naturalisti) quel solo libro nell'intenzione e nel fatto deve valere piú di tutte le mie argomentazioni. Non è vero?*

Questo periodo è suo; come lo Zola disse della letteratura francese: Sarà naturalista o niente, *l'Ojetti og-*

gi dice dell'italiana: Sarà simbolista o niente, *o meglio:* sarà cosmopolita o niente.

I due termini del paragone, lasciando stare per comodità di discussione la gigantesca altezza dell'uno e la piccola statura dell'altro, non si corrispondono affatto, malgrado quel suo o meglio *il quale mostra che ella stesso scrivendo non li trovava molto adatti alle nozze. Prima di tutto io nego recisamente di aver mai parlato di* simbolismo, *una parola che ormai ha troppi sensi e quasi tutti falsi, e a prenderla nel senso in cui l'hanno presa Emile Verhaeren, Henry de Régnier, Ferdinand Herold, Francis Vielé-Griffin e* leur critique à tous *Remy de Gourmont dovrebbe significare puramente* l'individualismo *nella genesi e nell'effetto dell'opera d'arte: un significato che, come ella vede subito, fa ai pugni con quel* cosmopolitismo *di cui ella vorrebbe in vece fare un sinonimo di* simbolismo.

Ella poteva dire invece semplicemente Idealismo, *e il paragone avrebbe filato via come due paranze in pesca unite da una sola rete.*

*E l'*Idealismo *appunto io, con le mie forze tutte se pure poche, ho venti giorni fa difeso nel mio discorso di Venezia su* L'avvenire della letteratura in Italia, *il quale non è (come ella pensa) la ripetizione del mio articolo su la* Revue de Paris, *ma dice molte altre cose che — credo — anche i sunti telegrafici dei giornali hanno cortesemente ripetute.*

Dunque Idealismo, *e niente* Simbolismo.

* * *

E anche niente Cosmopolitismo *se lo si ha da intendere come lo intende lei. L'universalizzarsi dell'arte — non nella forma che è e deve restare nostra e sarà anzi per il suo tradizionale senso di* misura *e per la sua tradizionale nobiltà il segno in cui noi italiani vinceremo nella ventura giostra mondiale — è un fatto che si è constatato* dopo *che si sono viste opere come quelle di Tolstoi, Dostojewski, di Maeterlink, di Ibsen, di Bjö-*

rnson, di D'Annunzio, di Fogazzaro passare i confini di Stato e di lingua, appassionare gli stranieri piú lontani, rivelar loro qualche nuovo significato della Vita, aiutarli a intendere il senso della Vita, il problema dell'Anima, a cui né i contadini di Malavoglia, *né i signorotti dei* Viceré, *né i bruti delle* Terre *avevano mai pensato o potevano mai pensare.*

Invece ella, parlando del Cosmopolitismo in arte, pare che creda che ognuno dei Cosmopolitisti (*questa parola per fortuna non è né sua né mia*) *quando deve scrivere una pagina o disegnare un quadro o tentare su la tastiera un accordo, si dica, bevendo prima un bicchierino di* Kûmmel *in omaggio ad Hauptmann e accendendo una sottile sigaretta russa in omaggio a Tolstoi:*

— Oh adesso facciamo un'opera cosmopolita!

Ma no, amico mio! La questione non è di forma, non è di adottare un'allegoria doppia invece di una immagine piana, non è di imitare un po' i francesi, un po' i russi, un po' i portoghesi, un po' i norvegesi perché quel miscuglio piaccia a tutti loro. Con questo metodo i frati francescani fanno qui in Umbria la misticanza, *una insalata fresca arguta e deliziosa che contiene trentatré erbe diverse. Ma con questo metodo non si fanno libri, o quadri, o musiche.*

Quando invece di guardare fra tre persone presenti ciò che le distingua le une dalle altre, un baffo piú o meno folto o un occhio strabico o un tic nervoso, si cercherà oltre le loro apparenze quel che l'anima loro ha di piú profondo e quindi di piú comune e quindi di veramente umano (*in questo senso io dissi* umano *là dove voi mi citate, non nel senso di* pietoso *o di* socialistico), *allora scrivendo, si farà un'opera che interesserà e commoverà tutte e tre quelle persone. Allarghi il conto, e verrà l'arte cosmopolita che le fa fare il segno della croce.*

Certo per ciò è necessario di essere idealisti, di cercar di sorprendere al di là dell'occhio oscuro o chiaro l'anima, la tenue timida anima che solo ai credenti si rivela, perché, se ella si fermerà all'esterno o anche dei fenomeni psichici farà un macchinismo e osserverà solo

quelli piú prettamente legati alla carne, allora l'opera sarà vana, sarà un permesso di caccia coi tratti caratteristici dei varii personaggi, non sarà un libro dell'anima.

Ella per persone vive *intende quelle mirabilmente disegnate dal verismo del Verga, ossia persone che sieno quelle e non altre e non confondibili con nessuna altra. E ha ragione. Io (dovrei dir* noi, *ma mi sembrerebbe anche piú orgoglioso e mi contento della mezza misura d'orgoglio contenuta in quell'*io) *intendo per* persone vive *non astrazioni, non nuvole grige e mutevoli a ogni vento, non fantasmi lividi che spariscono alla luce d'una candela, ma* tipi (*e qui in un certo specialissimo senso ella potrebbe — col Guyan e col Brunetière dire* simboli) *dove ogni uomo ritrovi qualche sentimento, qualche pensiero suo, dove ogni uomo ritrovi una qualche immagine fraterna, dove ogni uomo ritrovi l'anima sua compresa come una goccia d'acqua è compresa nell'infinito mare.*

Amico mio, buon amico mio, perché discutere? Perché parlar di D'Annunzio o di Verga, di Eugenio de Castro o di Edouard Rod? Ma quando un libro piace a lei nel suo bello studio arioso fra gli scaffali eguali ed eleganti e piace a me quaggiú nella mia villetta fiorita di rose e di lillà, è che ella ed io ci commuoviamo, *sentiamo o pensiamo, non guardando persone vive sí ma indifferenti, disegnate benissimo, scolpite benissimo ma estranee, ma ritrovando invece dentro quella scrittura qualche cosa di noi, qualche cosa che è in noi come è nelle persone finte dello scrittore, qualche cosa anzi che è in noi ed è anche nello scrittore. E di tutti i libri oggettivi, ontologici, positivisti del Verga, dello Zola, del Bourget, dell'Hervieu, quelle sole pagine sopravviveranno dove, malgrado loro, per una fatale incosciente trasgressione alle loro teorie pseudoscientifiche, essi avranno messo un po' d'anima, un po' d'anima loro. Ho torto?*

Questa differenza essenziale, non formale, spiega perché il Verga malgrado sia stato tradotto dal Rod non sia stato compreso *in Francia. Al piú poteva avere un successo di curiosità come rarità esotica, come siciliano. Il confronto che ella fa fra il successo del D'Annunzio*

e l'insuccesso del Verga si ritorce contro di lei, così, facilmente.

E per lasciar questi due nomi che potrebbero far supporre al pubblico che ella ed io difendessimo gli amici piú che gli autori, guardi il successo del Daniele Cortis *di Antonio Fogazzaro, e me lo spieghi. Lí non c'è nulla (io non lo trovo nemmeno altrove dove ella lo trova cosí prontamente) di questo gergo cosmopolita, di questo aggettivare convenzionale. Lí son persone di carne e d'ossa, perdio; ma dentro la carne e dentro l'ossa hanno un'anima profonda come un abisso e come un sereno.*

Lasci agli Stecchetti e alle Argie Sbolenfi la convinzione che l'arte idealista sia un'accozzaglia di trionfale, imperiale, ducale, minerale. *Ella sia con noi, ché siamo forse pochi ma siamo nuovi e giovani e abbiamo davanti a noi tale una via lunga, che ai nostri occhi ansiosi essa sembra in fondo all'orizzonte confondersi col cielo.*

In quella prefazione del Trionfo della morte *lasci un po' stare il Cenobiarca e il magnanimo Zarathustra e legga in principio quell'aspirazione a «un ideal libro di prosa moderno che sembrasse* non imitare ma continuare *(qui è la differenza fra sua teoria estetica e la mia) la natura; libero dai vincoli della favola, portasse alfine in sé creata con tutti i mezzi dell'arte letteraria la particolar vita — sensuale, sentimentale, intellettuale — di un essere umano collocato nel centro della vita universa.»*

Ella non guarda e non vuol guardare che a riprodurre la vita; per noi l'arte è una vita superiore, è un eccesso di vitalità e di gioia cosciente (adesso è nientemeno Alfredo Fouillée che parla); a noi l'arte deve dare la coscienza di un massimo di energia con un minimo di sforzo ma non nella nostra sensibilità soltanto ma anche nella nostra intelligenza e nella nostra volontà. Questo, la natura e tanto meno l'imitazione della natura non ci sa dare.

L'arte agonizza? E la scienza positiva l'ha ferita a morte? Ma dove? Ma come? Ma la scienza positiva sta troppo giú per giungere a ferire fino a lassú. *E in questi giorni in cui Ferdinando Brunetière mostra in un discorso mirabile* La Renaissance dell'Idéalisme, *in*

questi giorni in cui Melchior de Vogue studia lo spiritualismo di Pasteur e di Claude Bernard, in questi giorni in cui lo Zola, il vostro Zola pubblica Roma, *in questi giorni in cui Maeterlink mostra ansioso* Le Réveil de l'Ave, *ella mi annuncia che l'arte agonizza? Eh via, amico mio!*

E allora perché ella ci promette Il marchese di Roccaverdina *e Verga il terzo volume dei* Vinti? *Parleranno da oltre tomba, loro due, se è lecito.*

* * *

Credo che, dopo questa difesa, mi sia inutile dire che non certo le parlo della presente letteratura d'Italia « con una modestia che confina col disprezzo. » Sono parole sue, nel primo articolo.

Ma però due piccole spine mi voglio levare dalle mani due spine che senza sangue mi si son confitte nella pelle cercando gli sterpi fra i fiori delle sue tre critiche.

La prima spina sta nella frase: « Tutto questo l'Ojetti, lo sa meglio di me, ma non ha voluto tenerne conto... Scriveva per una rivista francese... » Scusi, scusi, amico mio; ma in Italia o in Francia io scrivo solo quello che penso; e a Venezia ho detto su l'inesistenza di una comune anima italiana e su la divisione morale e intellettuale che è fra le razze italiane e su la turpe invasione della piccola politica in ogni piú sana terra d'Italia, cose che stimo vere e che domani scriverei in Francia con le stesse ardenti parole.

E la seconda spina sta nella frase: « Io accetto il cosmopolitismo perché voglio essere del mio tempo, perché sono giovane. » — E anche questa spina punge la mia sincerità e me la tolgo e la gitto via. Io constato il cosmopolitismo non lo difendo; io difendo solo l'idealismo e non perché sia di moda, ma perché risponde meglio al concetto che dell'arte mi son fatto dopo aver molto studiato e libri e pitture e musiche e filosofie. E, se sbagliassi, a tutto ella dovrà dare la colpa del mio errore, meno che alla mia sincerità, o (errore accettissimo!) alla mia gio-

ventú! Se la frase: « Mi vanto d'esser giovane » non chiudesse un nonsenso, sarebbe davvero da gridarla ai quattro venti a testa alta, vedendo quel che i vecchi hanno fatto della patria.

*E qui vorrei mostrarle la terza spina, ma non mi punge e la lascio dov'è. Sa che intendo? Quell'idea di riunire l'*internazionale *cui aspira il socialismo, all'arte cosmopolita cui molti scrittori aspirano. E se fosse? Certo è che* on n'etouffe pas le feu avec de la paille.

A lei sarebbe dispiaciuto che io non avessi chiusa la mia difesa con un po' di francese.

Una stretta di mano sinceramente affettuosa dal suo

Ugo Ojetti

San Giacomo di Spoleto, 13 maggio 1896.

* * *

Ah, caro Ojetti! Dopo la sua risposta, io credo di avere piú ragione di prima.

La sua difesa poggia tutta sopra tre o quattro equivoci. *Cosmopolitismo* no (la prego di credere che questa parola non l'ho coniata io; si trova nei vocabolari della lingua italiana); *Simbolismo*, no; parola che, secondo lei, ha troppi sensi e tutti falsi. *Idealismo!* Se non è zuppa è pan molle. Vede? Io ragiono d'arte e lei mi risponde picche, cioè filosofia.

Una delle due: o l'arte nuova, l'arte anzi dell'avvenire, si deve ridurre a trattati piú o meno astratti di psicologia individuale, e allora non capisco perché se n'abbiano a fare dei drammi e dei romanzi; o quel tal concetto psicologico individualista deve prendere forma incarnandosi in una o piú persone, e allora non capisco la sua commiserazione per le *persone vive mirabilmente disegnate dal verismo del Verga*. Non sono forse creature umane anche quelle, quantunque nate negli infimi gradini della scala sociale? Non soffrono, non amano, non odiano, non appetiscono in modo che

ogni uomo vi possa ritrovare *qualche sentimento, qualche pensiero suo, una qualche immagine fraterna*, e anche *l'anima sua compresa come una goccia di acqua è compresa nell'infinito mare?*

Può darsi che m'inganni, ma io suppongo che loro idealisti siano diversi da quelle povere creature soltanto perché la buona sorte, l'accidente e la volontà e i facili mezzi di cultura li hanno posti o fatti salire parecchi scalini piú in su di esse.

Hanno pure un ideale quelle povere creature, che è certamente il nucleo, la prima forma dell'ideale umano, ma non disprezzabile, non trascurabile, no, se è vero che niente sia trascurabile e disprezzabile nello studio di questa multiforme umanità.

E quelle creature sa perché io le chiamo *persone vive?* Non perché sono esteriori, *disegnate mirabilmente*, ma perché sono nello stesso tempo esteriori e interiori; perché ogni loro parola, ogni loro atto rivela uno stato d'anima — passione, calcolo, brutalità, sentimentalità — e non già per indicare, come segno algebrico, il tale o tal'altro principio psicologico che passa pel capo dell'autore, ma perché proprio *continuano* nel libro *la Natura, perché proprio portano in sé creata con tutti i mezzi dell'arte letteraria la particolar vita sensuale, sentimentale, intellettuale, di esseri umani collocati nel centro della vita universa*, come vuole il D'Annunzio nella prefazione-programma da lei citata. Questo bel programma (accenniamolo di passaggio) il Verga né altri hanno stimato opportuno metterlo in fronte a un loro libro; gli sarebbe parso d'insultare i lettori, supponendoli cosí ignoranti da non sapere cose elementarissime. Non le pare? I programmi bisogna lasciarli imbastire ai signori provveditori delle scuole. Gli artisti devono metterli in atto; è il lor dovere d'artisti, perché, come diceva il buon marchese Colombi:

> Le accademie si fanno o pure non si fanno.

— Noi creiamo *dei tipi!* — dice lei.

Peggio per loro. Il tipo è cosa astratta: è l'*usuraio*, ma non è Shylock; è il *sospettoso*, ma non è Otello; è l'*esitante*, il *chimerizzante*, ma non è Amleto, e via via. Potrei facilmente moltiplicare gli esempi; ragionando con lei, basta un semplice accenno.

Dei *tipi?* Ma tutta la letteratura moderna è la negazione di questo principio estetico classico, già sorpassato; lo afferma involontariamente lei stesso quando parla d'*individualismo*. L'arte, sissignore, oggi crea (quando riesce a crearli) individui non tipi. L'artista moderno si è convinto — e a questo convincimento l'ha indotto la scienza — che ogni creatura umana è un mondo a parte, immensamente ricco, immensamente vario, quasi altrettanto infinito quanto l'universo.

L'arduo, il difficile sta nel penetrare, nello scrutare quell'abisso e illuminarlo con la viva luce dell'arte.

Con lei, filosofo, posso anche permettermi certe formole metafisiche, e aggiungere: ogni individuo è il pensiero umano sotto una data forma particolare di carne, sangue, ossa, che è quanto dire di sensazione, di immaginazione, di riflessione. Il mondo non esiste e forse non può esistere altrimenti che con quella forma. L'ideale dell'albero, dell'animale, dell'uomo non l'ha visto né lo vedrà mai nessuno; ma questo o quell'albero, sí; ma questo o quell'animale, sí; ma questa o quella creatura umana, sí. Dell'ideal mondo ragionino a lor posta i filosofi, che fanno bene ad astrarre; è il loro mestiere. Il mestiere dell'artista è l'opposto. Ogni artista dovrebbe poter dare la stessa risposta del Goethe a chi gli domandava qual concetto filosofico avesse egli inteso adombrare col Fausto: — Oh, io non son uso di poetare astrattezze! —

Dei *tipi!* Ma le creature dell'arte diventano *tipi* da per loro, per intima virtú propria, quando riescono persone *vive; e rivelano* (senza volerlo, aggiungo io) *nuovi significati della Vita*, e *problemi dell'Anima*. E questo fanno — mi dispiace di doverla cosí apertamente contraddire — anche i contadini dei *Malavoglia* e i signorotti dei *Viceré*. Non *ci hanno pensato e non potevano*

mai pensarlo costoro — qui lei ha ragione; ci pensavano però, per conto di essi, il Verga e il De Roberto che li hanno creati di sana pianta, con lungo lavoro di osservazione e d'immaginazione e non con semplice meccanismo fotografico. D'immaginazione sopra tutto, dopo che il materiale, penosamente e diligentemente raccolto, si è organizzato nella loro fantasia e si è individuato in quei tali personaggi. Il nuovo ideale della Vita, il nuovo problema dell'Anima — tutte e due con l'iniziale maiuscola, come lei le scrive — sono stati precisamente le forze che hanno spinto quegli artisti a creare.

Per questo tutto è condensato, tutto è concentrato, tutto è visto di scorcio nella loro rappresentazione narrativa. Nella realtà non è cosí; ed ecco in che modo l'Arte riesce ad essere una Natura piú elevata, piú purificata, *idealizzata*, come direbbe lei e come dico pure io.

Nel Verga quel suo particolar ideale prende un senso di commozione, di pietà; nel De Roberto, diventa un atteggiamento di ironia contenuta, di spietata crudezza: senso e atteggiamento che s'intravedono, che s'indovinano tanto meglio, quanto piú i personaggi e i loro atti, e i loro sentimenti sono esposti oggettivamente, e quanto meno si scorge che tali atti e sentimenti abbiano qualche relazione col pensiero individuale dell'autore.

E questo, caro Ojetti, è *individualismo*, è *idealismo* dei piú schietti e dei piú sinceri. E quando io dico che nel D'Annunzio ciò non avviene, o avviene a intervalli, sí che l'organismo dell'opera d'arte ne soffre, non intendo biasimare l'elevatezza del concetto che vorrebbe informare i *Romanzi della rosa* e i *Romanzi dei gigli*. Intendo dire che vorrei meno rose e meno gigli sul frontespizio, meno programmi nelle prefazioni, e piú creature vive nel testo; vive in quel loro ambiente elevato, aristocratico, filosofico, *ideale*, se le pare che cosí possa dirsi.

Le scrivo da quell'alta scrivania che lei sa, con attorno quei bei scaffali che le è piaciuto ricordare, a la

smagliante luce di questo bel giorno di maggio che invade il mio studio dalle sue quattro finestre. E negli scaffali posso scorgere da qui, in volumi dalle coperte pergamenate, Platone, Hegel, e Guyay, e Fouillée, e Tolstoi, e Dostojewski, e Maeterlink, e Ibsen, e Björnson, e il *mio* Zola, come lei dice con sottile ironia, e i *miei* Verga e De Roberto — questo lo dico io e ne sono orgoglioso — e il *suo D'Annunzio* che, se me lo permette, è un tantino anche *mio*, lei lo sa. (Gli ho letti e studiati e li rileggo e li ristudio anch'io; non li ho comprati soltanto pr ornarne gli scaffali). E sul rotondo tavolino di mezzo, veggo il *Rome* dello Zola mandatomi dall'autore, e che aspetta che io lo rilegga per intero, perché ne ho letto saltuariamente parecchi capitoli nelle appendici del *Journal* e della *Tribuna*.

Eh, no, caro Ojetti — e questo non mi sembra il minore dei suoi equivoci — no, quel romanzo non è per me un argomento di dimostrazione in favore delle mie teoriche.

Da un critico arguto come lei e sdegnoso di ripetere pappagallescamente le opinioni degli altri, io non mi aspettavo di sentirmi dire che *sono stato e sono uno dei capi dei naturalisti italiani*. Mi ha tirato in ballo e perciò sopporti che le parli di me.

La mia meraviglia le parrà vanità, orgoglio e peggio. Essa suppone che lei abbia letto tutte le cose mie, dai *Profili di donne*, mio primo libro, al *Drago* libro di novelline per bambini e al *Raccontafiabe*. Convenga però che io mi meraviglio con ragione, sapendo quanto lei sia coscienzioso nei suoi giudizi.

Io *naturalista?* Ma quando e perché?

Perché quasi vent'anni fa ho dedicato un mio romanzo allo Zola? E in che modo, di grazia, le mie *Paesane*, concepite e scritte con metodo che si può dire l'opposto da quello usato dallo Zola, debbono appartenere allo *zolismo travestito da siciliano?* E le mie *Appassionate* e le fiabe del *C'era una volta...* e il *Raccontafiabe* (ho torto credendole opere d'arte?) e *Profumo* sono dunque tutti *zolismo mascherato?* Davvero?

Un critico francese, (mi sia concesso quest'impeto di vanità che sarà il primo e l'ultimo, gli lo giuro) un critico francese, anni fa, scriveva di me: *La nature extérieure n'est pour lui come elle est pour beaucoup d'autres, le gran tout dont l'homme n'est qu'une parcelle, qui le domine, qui lui impose ses sensations, qui tyrannise sa volonté — décor immense dans lequel se fond tout le théâtre. Loin de là, il la voit et la laisse au secondo plan. — L'homme seul lui paraît digne d'intérêt... N'est-il pas plaisant de constater cette indifférence pour le monde matériel chez un écrivain auquel on a attaché l'étiquette de réaliste?* E conchiude: *M. Capuana est bien plus près de nier la réalité du monde extérieur que celle de la personalité humaine. Volontiers il s'écrierait avec la poète:*

En spectacle pompeux la nature est féconde,
Mais l'homme a des pensées bien plus grandes que le monde.

(*Edouard Rod*, Etudes sur le XIX siècle, pag. 179).

Ho citate queste parole perché non contengono lodi, ma affermano un fatto. E le ho citate perché a me, supposto uno dei capi dei naturalisti italiani, sembrano esattissime.

Ed ecco perché il *Rome* dello Zola non mi servirà a rinforzare le mie teoriche, ma mi servirà a combattere le sue. Il *Rome* è la piú splendida dimostrazione della mia fede, ma in senso negativo: è un romanzo dove il concetto astratto non è riuscito a prendere forma vitale. Non ostante l'etichetta naturalista, il *Rome* è un romanzo eccessivamente *idealista*, e per questo, secondo me, sbagliato di sana pianta. Tenterò di dimostrarlo fra qualche giorno, appena avrò rilevato gli altri equivoci della sua *difesa di Empedocle*.

Ed ora, un'ultima parola. Non abbia timore; a proposito del Verga e del D'Annunzio, non si potrà sospettare che lei ed io volessimo difendere piú gli amici che gli autori. Soltanto gl'imbecilli potrebbero creder questo, e non dobbiamo curarci degli imbecilli. Io sono amico del D'Annunzio quasi quanto lei; e metto il quasi per indicare il grado d'intimità, perché dovrei

dire: piú di lei, se volessi badare agli anni. Lei era certamente un bambino, quando io passavo molte belle ore assieme con lui, con lo Scarfoglio, con Giulio Salvadori, con Fleres e parecchi altri, nell'antico e modesto caffè Aragno, che non aveva gli ori e gli specchi dell'attuale ma era piú simpatico assai.

Lei m'invita: — Sia con noi, che siamo forse pochi, ma siamo giovani e abbiamo davanti a noi tale una via lunga che ai nostri occhi ansiosi essa sembra in fondo all'orizzonte confondersi col cielo. —

Ma volentieri, caro Ojetti; se non che oggi, in questa discussione, veda stranezza! mi sembra che il vecchio sia lei e il giovane sia io... non d'anni, ahimé! ed è la sola cosa che mi dispiace.

V.

E per non fare una discussione campata in aria, mi permetta di tornare su le *Vergini delle Rocce* e specialmente su Claudio Cantelmo.

Non badiamo all'esteriore, lei dice, ma a quel che l'anima nostra ha di piú profondo, di veramente umano.

Siamo d'accordo. Voglio credere però che lei non arrivi fino al punto di negare che quest'anima umana abbia una qualche piccola relazione col corpo che la riveste, col corpo che si è creato, direbbe un egheliano, col corpo che le è stato creato e nel quale è stata infusa, direbbe un tomista. Voglio credere che lei non arrivi fino al punto di negare che l'anima nostra possa rivelare quel che ha in sé di piú profondo e di piú umano altrimenti che con le azioni, col carattere, con le passioni; e non solitaria, ma in relazione con altre anime rivestite di corpo al pari di essa. Voglio credere finalmente, che lei non arrivi al punto di negare che c'è una logica severa a cui le volizioni e le azioni dell'anima nostra debbono necessariamente conformarsi, anche nell'errore; e che, tanto nella vita quanto nell'opera d'arte, la creatura umana la quale si mette a un'impresa

con mezzi disadatti al suo intento è da giudicarsi o pazza o imbecille, o per lo meno non sana. In questo caso è inutile parlare d'ideali, se pure non si voglia dimostrare, come afferma il proverbio, che dal detto al fatto corre gran tratto.

Il concetto che agita la mente di Claudio Cantelmo, non c'è da ridire, è idealissimo: Creare o rifare quell'aristocrazia dell'intelligenza che operi e pensi per conto delle plebi umane, e le foggi a sua immagine e le costringa, con la forza materiale e spirituale, a realizzare un'alta idea di virtú e di bellezza!

Corbezzoli!

Se non che cotesto idealissimo concetto è vecchio quanto il mondo. La natura, la società, dalle prime albe della creazione finora, non hanno fatto altro che incessantemente incarnarlo a traverso tutte le varie accidentalità e vincendole sempre. La storia è il registro immortale degli immani sforzi, dei dolorosi travagli, delle gloriose vittorie dello Spirito lungo il corso dei secoli: ed ella ha ancora molte e molte pagine bianche dove registrare altri sforzi, altri travagli, altre vittorie nei secoli avvenire, fino a che questo nostro sistema solare non si sarà estinto nello spazio.

E neppure allora lo Spirito, umano o divino che si voglia dire, morrà. Noi abbiamo la coscienza netta e ferma che egli ricomincerà da capo le sue lotte e le sue vittorie. Ha l'infinito davanti a sé, nello spazio e nel tempo. Altro che la via lunga, che sembra confondersi in fondo all'orizzonte col cielo, dei giovani idealisti come lei!

Si metta ora una mano su la coscienza e risponda a questa mia interrogazione:

— È creatura viva Claudio Cantelmo? È almeno creatura equilibrata, sana, da poter dare l'illusione che essa continui nelle pagine del libro le pagine della vita?

Se l'autore avesse voluto farne un Don Chisciotte dell'ideale aristocratico, non fiaterei piú. Ma questa intenzione satirica non trasparisce da nessun rigo o mezzo rigo del volume. Il D'Annunzio ha anzi sfoggiato

pel suo protagonista una magniloquenza epica di stile ammirevole davvero e di cui egli solo è capace; magnificenza troppo monotona forse, e qua e là un po' bolsa, che fa pensare di tratto in tratto a la figura della pazza principessa Aldoina Montaga da lui cosí ben descritta: « La carne del mento s'increspava su i monili ond'era cinto il collo. E quella enormità pallida e inerte mi risuscitò nell'immaginazione non so qual figura sognata di vecchia imperatrice bizantina, al tempo d'un Niceforo o d'un Basilio, pingue ed ambigua come un eunuco, distesa in fondo alla sua lettiga di oro ».

E tanta magniloquenza il D'Annunzio l'ha sfoggiata appunto perché gli è parso di mettersi cosí all'unisono con la magnificenza della sua creatura, con la romulea grandiosità dell'ideale di essa.

Dov'è qui il *tipo?* Intendo dire la creatura umana viva, che, se sa quel che vuole, sappia egualmente come attuare la sua volontà con mezzi umani, nella società dove il caso l'ha fatta nascere e dove le è forza di vivere e di agire? Claudio Cantelmo intende forse la società che lo attornia? Da pensatore idealista, qual vuole mostrarsi, capisce forse quel che c'è di passeggero, di accidentale in essa? Indovina forse quale virtú vivificante la pervade intimamente, nascostamente? Sospetta forse che il dominio di certe forze sfugge alla piú forte volontà umana, e che è assoluta stoltezza soltanto pensar di infrenarle e regolarle? Quelle, appunto, della generazione. Carlo Bonaparte e Letizia Ramorino a tutt'altro badavano, procreando, che a plasmare il prossimo imperatore dei francesi, il rimescolatore della nuova Europa.

— Il futuro re d'Italia! Il geniale tiranno che dovrà ristorare la razza italiana ed elevarla « *al piú alto splendore di sua bellezza morale!* »

Ma, se occorrerà pure, cotesto genial tiranno l'istinto della razza saprà probabilmente cavarlo fuori da qualche ignoto grembo di ben costituita creatura popolana e infondergli l'anima grande e il vastissimo intelletto, meglio assai della covatrice artificiale di

Claudio Cantelmo! E lo metterà fuori al momento opportuno, come ha fatto sempre, e ultimamente fra noi creando Mazzini, Garibaldi, Cavour, Vittorio Emanuele per altro non meno nobilissimo e santissimo scopo.

Se queste cose le so io, che non sono idealista e pensatore del calibro di Claudio Cantelmo, a piú forte ragione avrebbe dovuto saperle lui, se fosse stato davvero *persona viva*.

Mi sono ora espresso a bastanza chiaro, perché non possa piú esser frainteso allorché parlo di *persone vive*, e perché non abbia a sentirmi attribuire la sciocchezza che unicamente le persone materiali, esteriori debbano in arte stimarsi vive? Mi pare di sí.

Ed ora eccoci a un ultimo equivoco.

Io le ho detto: l'Arte agonizza perché la riflessione e la scienza la uccidono. Non me la son cavata dal mio cervello questa sentenza di morte. La storia letteraria universale ci dimostra come la riflessione e la scienza vadano di mano in mano falcidiando le forme artistiche, peggio che non facesse Tullio Ostilio coi famosi papaveri. Dove sono piú l'epopea e la tragedia? Qualcuno arriva oggi a domandarsi, e in Francia: Dov'è mai piú la commedia?

Lei mi risponde citando la *Renaissance de l'Idealisme* del Brunettière, gli studi del visconte De Vogüe intorno allo spiritualismo del Pasteur e di Claudio Bernard, e *Le réveil de l'Ame* del Maeterlink. Ma chi le ha mai negato che lo spiritualismo rinasca? E chi ha osato mai insinuare che non faccia bene a rinascere? Lei sa benissimo che spiritualista sia io; ne abbiamo ragionato insieme, e a lungo, mesi fa.

Avrebbe potuto meglio rispondermi: Morta una forma d'arte, ne vien fuori subito un'altra; non c'è piú il poema, ma c'è il romanzo; non c'è piú Shakespeare, né Molière, né Goldoni, ma ci sono l'Ibsen e, meglio, i drammettini del Maeterlink a proposito del quale si è fin parlato di Shakespeare redivivo.

— *Eh, via, amico mio!* — Mi conceda di ripetere le sue parole.

In quanto poi a quel che resterà o non resterà di certa produzione letteraria moderna, è meglio lasciar là la profezia. Chi ne può saper niente? Il futuro è pieno di sorprese. Nessuno degli autori da lei citati si è mai figurato che tutta la sua produzione o gran parte di essa arriverà ai lontani nepoti sana e piena di vita; ognuno di loro si stimerebbe fortunato se uno solo dei suoi romanzi, una sola delle sue novelle contenesse in sé tanta virtú da conquistare l'immortalità.

E questo può dirsi tanto dei *naturalisti* quanto degli *idealisti*; e sa, caro Ojetti, perché? Perché l'avvenire è giusto, tardo nel giudicare talvolta, ma imparziale. L'avvenire non dirà agli scrittori che han lavorato per esso (questa illusione è necessaria a tutti): — Su, fuori la tessera di etichetta. È naturalista lei? È idealista? — Si occuperà soltanto di vedere se mai qualcuno di loro abbia o non fatto opera d'arte, indipendentemente di qualunque filosofia, di qualunque positivismo scientifico, di qualunque concetto aristocratico e plebeo. E riporrà nel Panteon delle creazioni immortali soltanto quella che avrà piú vigorosamente incarnato l'ideale concetto dell'opera d'arte.

Terribile cosa, caro Ojetti!

E pensare che Omero e Dante e lo Shakespeare non sapevano niente di realismo e d'idealismo e d'altri consimili *ismi!* E intanto han messo al mondo quelle cosettine che si chiamano *Iliade*, *Odissea*, *Commedia*, *Otello*, *Amleto*, *Re Lear!*

Infine, si ricordi che io ho parlato di agonia non di morte dell'Arte. C'è ancora molto spazio di tempo per loro giovani pieni di fede e di buona volontà. All'opra dunque e:

Viscottu, ventu 'mpuppa e barca lesta!

come dice un poeta vernacolo mio concittadino. Lei non dubiterà, spero, della sincerità di quest'augurio.

IL TEATRO DI GIOVANNI VERGA (*)

Da parecchi mesi ho sul tavolino l'elegante volumetto della *Biblioteca Bijou* dove i fratelli Treves hanno raccolto *Cavalleria rusticana*, *In Portineria* e la *Lupa* che ieri sera è stata calorosamente applaudita dall'affollato pubblico del Valle (1). Aspettavo appunto la prova della rappresentazione della *Lupa* per parlare degli intendimenti artistici da cui il Verga è stato guidato nelle sue opere teatrali, e non mi attendevo la buona ventura di vedermi capitare a proposito un articolo pubblicato domenica scorsa su le colonne del giornale fiorentino il *Marzocco*, dove dei lavori del Verga si ragiona coi criteri della cosí detta nuova scuola drammatica.

Se ne parla con rispetto, ma infine, si domanda, *che cosa sono, se non una intensa rappresentazione di quel che si disse, con vocabolo da macello*, « un pezzo di vita »?

E il loro buon successo presso il pubblico viene spiegato cosí: *Il nuovo o l'ignoto, piú che il bello, lo attirava per una sola sera* (?) *a teatro. Nessun sentimento si commuoveva in esso, fuori della curiosità malsana che spinge ogni piú quieto burocratico a guardare da dietro gli occhiali su l'alto marciapiede la rissa forse mortale di due popolani nel mezzo della via, in attesa dei reali carabinieri.*

La conclusione è che il Verga *non si è mai curato di pensare che cosa è e che cosa debba essere la vita, che cosa valga oltre il fenomeno.*

Ecco: io non intendo fare una discussione astratta, di faccia ad opere cosí piene di rigoglio vitale; e quantunque mi sappia battezzato, non so perché, per veri-

(*) Da *Gli ismi contemporanei*, Catania 1898, pagg. 181 sgg.

(1) La prima della *Lupa* ebbe luogo a Torino il 26 gennaio 1896. Nel dicembre di quello stesso anno fu rappresentata a Roma, al teatro Valle. A tale rappresentazione, e alla pubblicazione dei drammi del Verga, avvenuta qualche tempo prima, si ricollega una seconda polemica tra l'Ojetti e il Capuana, della quale qui si ristampa lo scritto piú saliente.

sta nel cattivo senso di questa parola, debbo confessare allo scrittore di quell'articolo che non sono di coloro ch'egli crede *ignorino fin l'esistenza di quella magistrale pagina su* LE REALISME ET LE TRIVIALISME *dove il Guyau provò che le vrai realisme consiste à dissocier le réel du trivial.* Credo che non lo ignori neppure il Verga; egli però non se ne rammenta, né vuol rammentarsene quando si accinge a fare un'opera d'arte; si affida alla sua ispirazione d'artista, e fa benissimo. L'artista pensa a modo suo, con la immaginazione, che è la riflessione velata. Quei personaggi il Verga non li ha visti, come crede il critico, né li ha fotografati; li ha pensati e ripensati, li ha lungamente rimuginati per intendere il segreto dei loro caratteri e delle loro passioni; e se non li ha giudicati, approvandoli o condannandoli, se non ha palesato la sua opinione intorno ad essi, questo è avvenuto perché il farlo gli è parso superfluo. Se si è sentito attratto dal loro fascino, se si è deciso a sollevarli nella pura atmosfera dell'arte vuol dire che egli ha *pensato* primieramente che metteva conto di occuparsene, che il rappresentarli soltanto valeva precisamente giudicarli, perché essi non c'era il *triviale* ma la *passione*; la quale, esploda in alto o in basso, tra creature popolane o aristocratiche, è cosa elevata, concentramento di forze, complicazione di sentimenti, energia, lotta, catastrofe, dramma insomma. E di fronte ad essa, l'artista non è, come crede quel critico, rimasto indifferente, se ha saputo talmente compenetrarsi col personaggio da sparire dentro di lui; se ha saputo mettergli in bocca la parola giusta, rapida, incisiva, che condensa in poche sillabe l'infinito dell'anima, se è riuscito a indovinare il gesto, l'intonazione della voce, l'azione tutta corrispondente al suo interno stato e a quello degli altri che si muovono attorno a lui.

Rappresentare cosí vivamente, cosí efficacemente è pensare; è dar forma al pensiero però, cioè fare opera d'arte. Shakespeare, che il critico invoca, fa forse altrimenti? Giudica forse Otello? Jago? Desdemona,

Ofelia? Amleto? Niente affatto. Egli vuol bene a Jago quanto a Desdemona, e forse piú. Con che amore non lavora per metterci viva sotto gli occhi quella infame creatura! È diventato lui, la malizia, la calunnia, la insinuazione in persona; si direbbe che lo accarezzi, che lo palpi, che lo volti e rivolti, aggiungendo qua una pennellata, là un'altra, servendosi del suo gergo, delle sue immagini, della sua ironía, a fine di farne il piú meraviglioso birbante possibile. Lo giudica? Ci dice la sua opinione? Non gli passa pel capo che debba far questo. Cosí con Amleto, cosí con Ofelia, cosí con tutti i suoi mille personaggi. Tant'è ver che, dopo parecchi secoli, noi discutiamo ancora per indovinare che mai abbia egli inteso dirci con quel misteriosissimo Amleto. Se egli avesse dovuto manifestarci *la sua opinione sui fatti che espone su la scena, e se li approvi o li condanni*, immagina forse il critico che Shakspeare si sarebbe trovato in imbarazzo? Non oso sospettarlo. Appunto, Shakespeare *non ha nessuna opinione, si accontenta di riprodurre la vita.* Il significato, il pensiero è nascosto dentro i caratteri, dentro le passioni, dentro le azioni. Non importa che Shakespeare abbia scelto per suoi personaggi e principi, e comandanti d'armata e governatori di isole, o principesse, o figlie di cortigiani e di senatori. Si parla di metodo, di forma. Il dovere dell'artista è di adottare questo metodo, di creare questa forma. E cosí *Santuzza* vale *Lady Makbeth*. Non mi si fraintenda; parlo di forma, non di contenuto.

Se i contadini siciliani sono creature meno complicate, se sono, come afferma il critico, *tutti meccanismi a molla*, creda, non ne consegue che il lavoro dell'artista diventi *facile ed ovvio*. Si provi e vedrà.

E per ciò io non capisco che senso possono avere queste parole a proposito dell'*Utopia* del Butti, dei *Diritti dell'anima* del *Giacosa*, del *Trionfo* del Bracco, dei *Disonesti* e di *Realtà* del Rovetta: *Non li discuto nella realizzazione scenica, li ammiro nella loro concezione!*

Ma che importa che *ciascuno di questi tre drammaturgi prima di scrivere una sola riga del dramma, giudicò,*

secondo un suo prefisso sistema di morale, le azioni che stava per svolgere? Questo può interessare i pensatori, i filosofi, i sociologi, non l'arte, non il pubblico che va in teatro per sentirsi appassionare, commuovere, o semplicemente divertire. Se la *realizzazione scenica* di quei concetti è fallita, non c'è piú da discutere.

L'importante è appunto che la *realizzazione scenica* avvenga piena e completa. È assurdo prendersela col pubblico quando questa benedetta *realizzazione* non arriva a concretarsi. Il pubblico, per esempio, ieri sera ha mostrato di comprenderlo. A poco a poco quegli umili personaggi che scherzano su l'aia lo hanno afferrato; quelle umili passioni — *meccanismi a una sola molla*, secondo la sprezzante espressione del critico, lo hanno travolto nel loro ingranaggio, lo hanno fatto palpitare a soffrire; e il pubblico ha mostrato che non chiedeva altro di meglio, ed è stato ad ascoltare con vivissima intenzione, ha scoppiato in applausi, anche quando la scabrosità dell'azione avrebbe fatto temere di doverlo offendere. Perché?

Perché non vuol pensare? Perché si accontenta delle pure sensazioni? Non diciamo sciocchezze. Unicamente perché vedeva lí sul palcoscenico la vita, la passione, la lotta, non col cinematoscopio dei fratelli Lumière, ma con l'alta proiezione artistica che idealizza, che generalizza; e che ha pensato e fa pensare, aggiungo io, anche a costo di farmi dire che io non capisco che vuol dire *pensare*.

Lasciamo lí, per amor di Dio, le stupide denominazioni, di realismo, di psicologismo, di idealismo, di simbolismo: ragioniamo di teatro, di opere d'arte drammatica. E soprattutto non predichiamo bene e non razzoliamo male. Il Maeterlink, il *nostro piccolo Shakespeare*, come lo chiama il critico del *Marzocco* (Oh, piccolo, sí molto piccolo! infinitesimale!) che fa? Dà sensazioni, niente altro. Di caratteri, di passioni non c'è traccia nelle opere di lui. L'esteriorità predomina. Una camerata di ciechi si smarrisce in un bosco. Il vecchio prete, suo conduttore, è morto là, tutt'a un tratto,

senza che nessuno di loro se n'accorga. Tutto il valore di quel lavorino si riduce alla *sensazione* dell'ignoto di quelle vecchie e di quei vecchi mezzi rimbambiti dagli anni. Il *pensiero*, l'*anima*, dove sono?

Un'altra *sensazione dell'ignoto* (il *nostro piccolo Shakespeare* si ripete) è nell'altro dramma in un atto, l'*Intrusa*. Un vecchio cieco ha la *sensazione* di qualcosa d'ignoto mentre tutta la famiglia è raccolta in un salone, attendendo l'esito della malattia di una malata. Il *pensiero*, l'*anima*, dove sono?

E nell'*Interno?* Una casa dalle finestre illuminate è in fondo alla scena; dietro i vetri si vede la famiglia raccolta attorno a un tavolino. Il babbo legge; le figlie lavorano; la mamma sorregge un bambino addormentato. Sopravvengono un vecchio e un viandante; debbono annunziare che una delle figliuole si è annegata, e preparare la famiglia all'arrivo del cadavere che i contadini trasportano in una barella. Come debbono dare la notizia a quella famiglia ignara della disgrazia che l'ha colpita? Altre persone sopraggiungono; i contadini col cadavere stanno per arrivare: bisogna affrettarsi. Finalmente il vecchio si decide a picchiare all'uscio. Dietro i vetri si vede costui nell'interno; si scorgono i gesti delle persone, il precipitarsi di esse verso l'uscio... e cala la tela!

Quando il *piccolo Shakespeare* (oh, piccolo, sí, molto piccolo! Infinitesimale!) non si sbizzarrisce con personaggi quasi fantastici, con azioni e passioni artificiali, non va mai oltre la *sensazione*.

Ah, c'è l'Ibsen che pensa per lui e per gli altri! Ma l'*Ibsen* fa precisamente come Shakespeare, come il Verga, come tutti coloro che sanno che voglia dire teatro; quando non si rammenta che *deve pensare*, e far *pensare* i suoi personaggi, è scrittore drammatico di prima forza. Il male è che all'ultimo se ne rammenta e guasta ogni cosa. E per questo il pubblico si stizzisce con lui.

E torno al Verga. Stia pur sicuro il critico: il giorno che al Verga verrà l'idea di uscire dall'ambiente dove

finora si è chiuso, non farà diversamente. Rappresenterà, creerà persone vive e non *approverà* e non *condannerà i sentimenti e le azioni dei suoi personaggi.* Coloro che in un'opera d'arte si preoccupano eccessivamente del concetto, o esclusivamente del concetto, sono mezzi impotenti. I veri artisti pensano per conto loro (non possono farne di meno) ma il loro pensiero non si manifesta mai con la caratteristica di puro pensiero; si nasconde, si rifugia nelle creature appassionate, qualunque esse sieno, alte o basse, umili o aristocratiche, che egli butta sul palcoscenico, come fa la natura, in balía della discussione.

Perché intanto non dobbiamo tutti esser persuasi di questa sacrosanta verità, veristi, psicologi, idealisti, simbolisti — nel caso che si tratti di veri artisti — è cosa che mi riesce affatto impossibile capire.

LA CRISI DEL ROMANZO (*)

I.

Ragioniamone poiché ne ragionano tanti altri.

Dunque il romanzo moderno è malato, e i dottori che si affollano attorno al suo letto, e fanno la diagnosi del male da cui è abbattuto e che ne minaccia l'esistenza, non ci sanno ancora dir niente di chiaro su la soluzione della crisi.

A dar retta alla gente, questo povero romanzo moderno è una creatura infermiccia, o uno di quegli organismi facili a prendere ogni malattia. Dev'essere però anche un organismo molto resistente, se di tratto in tratto sentiamo dire che ha lasciato il letto, che sta benissimo e che va pel mondo vispo e allegro, roseo e ringiovanito, quasi non fosse mai stato malato in vita sua.

(*) Da *Gli ismi contemporanei*, Catania 1898, pagg. 61 sgg.

Tempo fa aveva avuto un accesso di *romanticismo*; febbre a quaranta gradi, allucinazioni, delirio!

Un dottore disse:

— È bello e ito! Se gli si potrà somministrare una buona dose di *naturalismo* e di *sperimentalismo*, forse, chi sa!...

E quella specie di chinino infatti fece il miracolo.

Il malato non solamente si rimise in salute, ma ingrassò tanto che non sembrava piú lui. Qualcosa però gli si era guastato nel cervello; da bravo figliuolo, onesto, morigerato e col timore di Dio, che era prima, era diventato assiduo frequentatore di bettole e di donnacce; sbraitava canzoni oscene, e nelle conversazioni si lasciava scappare di bocca sconcezze di ogni sorta, senza badare alle ragazze e ai bambini che si trovavano presenti. Alla fine, bevi, bevi, una sbornia oggi, un'altra domani, riccolo all'ospedale, col *delirium tremens!*

— Ben gli stia! — diceva la gente pulita. — Lasciatelo morire; meglio per lui e per noi.

I dottori intanto volevano sperimentare non so qual nuovo rimedio trovato allora allora dalla scienza; tentare non nuoce, specialmente quando il male è assai grave; e tentarono. Iniezioni sottocutanee di *psicologismo* in tutte le parti del corpo: non gli rimase un centimetro di pelle intatta dalle punture della siringa Pravaz. E il *delirium tremens* fu vinto.

Il malato uscí dall'ospedale, riprese le sue faccende; ma era cosí mutato di carattere da riconoscersi a stento. Non piú canzoni oscene, non piú bettole, non piú donnacce; aveva un sacro orrore del vino e delle bibite alcooliche; mostrava un'eccessiva affettazione di vestir bene, di frequentare l'alta società, misurato nei gesti, gentilissimo nelle maniere, e un po' ammalinconito. Per cose da nulla si scrutava dentro, faceva lunghi esami di coscienza; voleva indagare il perché di ogni suo sentimento, di ogni suo atto, e farlo sapere a tutti, con cert'aria dottorale che spingeva la gente a guardarlo in viso. Dapprima, la novità di vederlo

trasformato in quel modo lo aveva reso interessante; ma, a lungo andare, quei suoi sproloqui, quelle sue divagazioni divennero insopportabili. Non era cosa naturale. Si capí che il rimedio lo aveva guarito, sí, del *delirium tremens*, ma gli aveva inoculato un male peggiore.

Se non era stato molto divertente con le sue sconcezze e con le sue sbornie, con la prosopopea psicologica era mortale addirittura. E poi, gonfiava, gonfiava, quasi la siringa Pravaz, assieme col *psicologismo*, gli avesse introdotto sotto la pelle molt'aria. Dovevano vederselo, un giorno o l'altro, crepare davanti agli occhi come una vescica troppo tesa? E lo ricondussero all'ospedale.

Ed è lí ancora, non dico tra la vita e la morte, ma seriamente malato. I dottori, se sono concordi intorno alla diagnosi dell'attuale malattia, non vanno punto d'accordo intorno al rimedio da somministrare. Chi propone una cura ricostituente di *idealismo* o di *neocattolicismo*; chi sciroppi di *simbolismo* e anche di *lirismo*. Speriamo che s'intendano finalmente tra loro, e che non accada quel che dice il proverbio: Mentre i medici si accapigliano, il malato muore.

* * *

Una relazione, molto accurata e molto ben fatta, delle varie malattie del romanzo moderno ho letto in questi giorni in una promettente rivista napoletana [1]; la conclusione è questa:

« Dal crudo naturalismo, che già pare definitivamente abbandonato e dall'idealismo assoluto, contro cui si ribella la coscienza scientifica dei nostri tempi, pare che l'arte disorientata e pur imperiosamente necessaria alla vita moderna, si raccolga in un'atmosfera di superiorità aristocratica. Già in tutta l'arte contempo-

---

[1] *La rivista contemporanea*, anno 1, N. 1. *La crisi del romanzo* di Raffaele Gioffredi.

ranea si osserva la tendenza ad una obbiettivazione sempre crescente dei suoi fini; non forse dal sentimento che l'arte debba essere la cultura di ogni elemento di bellezza, debba prolungare l'intima necessità del sogno, deriva tutta la fortuna di cui gode presentamente la musica e la poesia che ha temperate le ali dei ritmi a delle idee musicali?

« E cosí quando un artista vorrà narrare agli umani, ad alleviare in loro la stanchezza della vita vissuta, qualche superbo suo sogno, scriverà un'opera dove tutte le essenze della bellezza saranno rivelate ad occhi mortali, e vi palpiterà dentro l'eco di un mondo affascinante, e ne sorgeranno in uno splendore di aurora imagini di forza, di grazia, di armonia.

« Questo sarà il romanzo dell'avvenire: un poema che si servirà d'una prosa piú nitida del marmo, piú fluente di qualunque regale corrente di acqua, piú complessa e piú varia dei cieli notturni. Aspettiamone l'evento. »

Aspettiamo pure. Intanto, poiché il malato non ci sente, discutiamo del suo male.

Ho un'idea un po' stramba e la voglio dire.

Io credo che il preteso malato sia uno di quegli organismi cosí bene impostati da poter campar cento anni.

Ha un difetto: dà troppo retta ai consigli dei medici e si rovina la salute.

Quando i dottori credono che egli abbia la febbre tifoidea del *romanticismo*, prendono un abbaglio; scambiano per tifoidea una semplice febbricciuola di crescenza e rischiano di ammazzarlo con le loro grosse dosi di *naturalismo* e di *sperimentalismo*.

Ingrassa, alza il gomito fuor di misura, si perde dietro le donnacce, parla sboccato? Dio mio! C'è da meravigliarsene? Bisogna pure che la giovinezza si scapricci e si sfoghi; non si è mai savii a venti anni. Che *delirium tremens* ci andate contando! Qualche scossettina di nervi; eh, via! Passerà. Le persone ragionevoli avrebbero detto cosí; ma fate capir questo ai dottori!

— *Psicologismo* ci vuole! Serietà! Non siamo per niente nel secolo della scienza positiva!

Ed ecco come l'hanno conciato, povero diavolo!

Ebbene: se lo lasciassimo stare un po' tranquillo? Se gli permettessimo di seguire liberamente gli impulsi del suo istinto, della sua natura? Se invece di parlargli di ricostituenti *idealisti* o *neo-cattolici*, di sciroppi *simbolistico-lirici*, ci risolvessimo a dirgli:

— Su, caro amico, vivi, agisci come ti pare e piace; mangia quel che meglio ti garba, quel che piú si confà col tuo stomaco, e non dar ascolto a nessuno?

Scommetto che il povero romanzo contemporaneo non farebbe piú guadagnare neppure un soldo ai medici e agli speziali, e andrebbe attorno sano, bello, vigoroso come madre natura lo ha creato, con gran piacere di lui e di tutti noialtri.

Smettiamo il parlar figurato, ragioniamo seriamente.

Che ha da spartire il romanzo con la filosofia, con la scienza, con la religione? Dopo la mala prova del *romanzo sperimentale* escogitato dallo Zola, avremmo dovuto capirlo.

Già io credo che lo stesso Zola abbia mai preso sul serio la sua ricetta. Aveva bisogno di un motto, di una bandiera per mettere in vista l'opera sua; e, trovatasi tra le mani la *Scienza sperimentale* di Claudio Bernard, visto l'esempio del Taine che adattava, forzandoli un po', i criterii delle scienze naturali alle belle arti e alla letteratura, immaginatosi che un romanzo opera di arte e di scienza sarebbe stato certamente una bella novità, imbastí in fretta e in furia la teoria del romanzo sperimentale e la predicò ai quattro venti.

La novità c'era, senza dubbio, ma non era precisamente quella da lui bandita; non consisteva nel dimostrare per mezzo della finzione artistica un principio scientifico, ma piuttosto nell'assimilarsi il metodo di osservazione, dentro i limiti, s'intende, consentiti dall'indole e dalla natura dell'opera d'arte; anzi la precisa novità si riduceva alla coscienza piú chiara,

piú categorica, del dovere dell'artista di dare al suo lavoro un fondamento di osservazione diretta e nel lasciare ai fatti, ai caratteri, alle passioni la loro piena libertà di azione, senza mescolarvi i suoi particolari criterii; insomma nell'imitare proprio la natura, che mette al mondo le creature e le abbandona a sé stesse e al giudizio della società.

Tale cosa era avvenuta, da un bel pezzo, nel teatro; lo Shakespeare aveva praticato quel metodo in modo supremo.

Si trattava in fine di metterlo in pratica anche nel romanzo. Non era facile. Occorreva un genio per lo meno uguale a quello del gran tragico inglese, istintivo, incosciente come lui; e la Natura non si era trovata, chi sa perché, in caso di crearlo. Ma un'opera di arte ha piú genio di tutti gli artisti presi insieme; e il romanzo, visto che il suo uomo tardava a comparire, si è risoluto a tentare parecchie prove parziali, piú o meno estese, piú o meno riuscite, pur di raggiungere, in un modo in un altro, il perfezionamento del suo organismo. E l'ha raggiunto.

Una cosa però è il romanzo, e un'altra i romanzieri; non dobbiamo confonderli. E non si deve credere che l'organismo di un'opera di arte sia qualcosa di astratto, perché ha bisogno, per manifestarsi, di particolari incarnazioni nelle particolari opere di questo o di quell'artista. Niente di piú reale di questa creduta astrattezza che dà forma e realtà a migliaia di opere di arte, le quali rappresentano, come direbbero i metafisici, tutte le possibilità di essa, e avranno ancora molto da fare prima di giungere ad esaurirle.

I romanzieri *naturalisti* o *sperimentalisti* che si vogliano dire, mettevano in atto, esagerandola, come accade sempre, una di queste *possibilità*, e anche svisandola. Un'opera di pensiero — giacché la immaginazione è una forma inferiore del pensiero — non può non risentire le influenze dell'ambiente in cui viene alla luce. Correvano i bei tempi del naturalismo scientifico, del positivismo, e sarebbe stato assurdo pretendere che i

romanzieri potessero fare a meno di servire ai loro lettori pietanze materialiste e positiviste. Ma lo sbaglio lo commetteva loro, non il Romanzo. Il Romanzo li lasciava fare perché ci aveva il suo tornaconto. I romanzieri confondevano il concetto materialista col metodo positivo: e intanto che essi commettevano l'imbroglio, il Romanzo però si serviva anche del metodo, lo metteva in evidenza, lo faceva insensibilmente penetrare nella loro coscienza; ed essi, non accorgendosi del tiro che veniva lor fatto, continuavano a ciarlare a tutto spiano di naturalismo, di positivismo, di verismo, di sperimentalismo e simili teoriche, le quali hanno poco o niente che vedere con l'arte.

In un certo paese di questo mondo, la questione è stata capita dirittamente; i novellieri e i romanzieri di quel paese non hanno infatti parlato di naturalismo o di sperimentalismo; e poiché pareva occorresse che mettessero fuori una bandiera anche loro, per avere un segno attorno a cui raccogliersi durante la mischia, inalberarono il vessillo del *verismo*, il quale accennava particolarmente piú al *metodo* che non alla materia di cui l'arte loro si serviva.

E in quel tale paese c'è stato qualcuno che ha applicato il metodo con rigore straordinario, raggiungendo quasi di primo acchito il limite oltre il quale l'opera d'arte, se imprudentemente vi si avventura, perde la sua caratteristica, diventa qualcosa di ibrido, d'infecondo, e corre pericolo di rimetterci la pelle.

Ma di quel povero paese e di quel tale *qualcuno* io non voglio neppur fiatare, per paura di sentir dire che voglio vantare i tagliatelli di famiglia.

E poi, non è passata in cosa giudicata che la letteratura narrativa italiana non conta niente? Siamo noi stessi i primi a proclamarlo dai tetti; e il voler ora insinuare che essa abbia qualche valore può sembrare aberrazione. Zitti, dunque!

Il povero romanzo contemporaneo vorrebbe comportarsi da indifferente con tutte le materie d'arte, materialismo, psicologia, idealismo, misticismo, neocattoli-

cismo; ma inutilmente egli grida: — Sono Romanzo e tale voglio restare, unicamente romanzo, unicamente opera d'arte! — Nessuno gli bada.

Il bello poi è che i critici e il pubblico se la prendono con lui; quasi che il colpevole sia proprio lui e non i romanzieri mezzi artisti e mezzi scienziati, esseri neutri che non appartengono per ciò né alla scienza né all'arte; quasi che i critici non abbiano contribuito e non contribuiscano ogni giorno, dal canto loro, a ingarbugliare la matassa, a confondere i critici degli artisti e del pubblico.

Il Romanzo non c'entra per niente in questa baraonda. Egli non vorrebbe far altro che cavar fuori creature vive da qualunque materia; metterle al mondo con la stessa varietà, con la stessa prodigalità della Natura, ma superiori a quelle della Natura, perché non soggette alla schiavitú delle contingenze e alla fatalità della morte. Qualunque sia lo stato sociale, quali che siano i sentimenti, le passioni, le opinioni politiche, le credenze religiose, le convinzioni scientifiche dei personaggi, il Romanzo vorrebbe riprodurre non il meccanismo ma proprio la funzione normale o anormale di quegli elementi cosí disparati, nel loro cuore, nella loro mente e quindi nei loro atti e nella complicazione di questi...

Ma forse lo lasciano liberamente agire?

E in questa opera d'impedire al povero Romanzo ogni naturale movimento, critica e pubblico sono cosí accecati, da non capire neppure gli scherzi che il Romanzo si permette, allucinandoli di tanto in tanto, facendoli andare in visibilio dietro apparenze di nuove forme, come è accaduto ultimamente coi romanzi russi.

II.

Bisogna innanzi tutto metter *fuori di causa* il publico, come dicono i legali. Egli legge, riceve impressioni, e non discute; o, se discute, ragiona senza sofistiche

sottigliezze di scuole e di metodi, e soprattutto non confonde mai, o raramente, il concetto con la forma. Ne abbiamo uno stupendo esempio in Italia.

Nel piú bel tempo della nostra letteratura politica, quando la lirica, la drammatica, il romanzo erano avvisaglie, scaramucce, battaglie contro la dominazione straniera e l'influenza clericale, appaiono inattesamente i *Promessi Sposi*. Il pubblico non si cura dei lombardismi, né del concetto di rassegnazione cristiana che i critici vi scoprono; gli basta l'opera d'arte e lascia dire. Il Manzoni *risciacqua in Arno* la sua prosa; i critici, chi lo loda, chi gli rimprovera di aver guastato lo stile del suo romanzo: il pubblico gusta di piú in piú l'opera d'arte, e lascia dire. Viene il Settembrini e scomunica i *Promessi Sposi* come lavoro reazionario, appunto quando si gridava da ogni parte: *O Roma, o morte!* Per ammazzare qualunque altro romanzo, ci sarebbe voluto meno assai. Il pubblico sorride alla tirata dell'onesto patriotta, e continua a leggere i *Promessi Sposi* e ad ammirarli sempre piú.

E quando un altro professore avea messo in un mazzo il Guerrazzi e il P. Bresciani, cioè il diavolo e l'acquasanta, il pubblico non si era scandalizzato e gli avea dato ragione. Gliela aveva anzi data anticipatamente, cominciando a lasciar da parte le *Battaglie di Benevento*, gli *Assedii di Firenze*, le *Beatrici Cenci* come armi già inservibili, da riporre nei musei per gli storici e per gli archeologi dell'avvenire.

Mettiamo dunque *fuori di causa* il pubblico.

Ecco là un francese, critico di professione, che vuole spiegarsi il fenomeno dell'entusiasmo prodotto in Europa dai romanzi russi.

Quel critico è un ingegno sottile, e conosce benissimo la letteratura romanzesca del suo paese. Infatti egli scorge subito che le crisi di coscienza, le lotte dell'anima per affrancarsi dall'oppressione dei pregiudizi e delle convenzioni sociali sono concetti di antica data: tutta la produzione francese della metà di questo secolo n'è riboccante, dall'Hugo e dalla Sand al Balzac,

al Flaubert e allo Zola. Egli crede per ciò, e mi servo delle parole della relazione citata, « che tutto il patrimonio di sentimenti e d'idee, di cui i romanzieri russi han dato per cosí dire la rifazione in una *forma nuova*, passando per piú vergini spiriti, arricchitosi di quelle speciali visioni e concezioni che ogni razza porta nella vita e nella storia, è parso un mondo affatto originale e diverso da ogni altro. »

Ho sottolineato io le parole: *forma nuova* per notare che il critico si è ingannato. Neppur quella forma è *nuova;* o meglio non era piú cosí nuova, come egli immagina, al tempo della sua prima rivelazione all'Europa. I romanzieri russi, quei due o tre romanzieri russi che sono davvero grandi artisti, avevano soltanto fatto sviluppare, per istinto piú che per riflessione, il germe della impersonalità artistica, che è la piú alta conquista del romanzo contemporaneo, il compimento assoluto del suo organismo. Necessità naturale, se mentre i romanzieri russi la mettevano in pratica senza anticipatamente discuterla, veniva discussa e messa in pratica nello stesso tempo in altri paesi di Europa e in Francia specialmente, quantunque per via indiretta, cioè col pretesto di voler ridurre il romanzo a una specie di succursale della scienza.

Il clamoroso successo dei romanzi russi non è provenuto soltanto dai concetti di crisi di coscienza, di lotte dell'anima, o dalle speciali visioni della razza dei loro autori, ma dal rigoroso metodo di osservazione e dalla straordinaria sincerità con cui era adoperato. Tanto è vero che, passata la prima impressione prodotta dall'esoticismo, le opere di quei due o tre romanzieri non hanno perduto niente, son rimasti dei capolavori. Per la stessa ragione tutta la fungaia degli altri romanzieri russi rivelata dopo è rimasta in seconda, in terza linea, anche in Francia, non ostante che la politica si sia mescolata un poco all'entusiasmo letterario. E per la stessa ragione le imitazioni, i rifacimenti, i riporti in diverso ambiente di quei concetti e di quei sentimenti non hanno attecchito. A questi

altri romanzieri russi e agli imitatori manca la genialità, manca la coscienza della forma; non sono veri artisti, non sono sinceri. Il Gogol, il Tolstoi, il Dostojewscki concepivano anime e corpi russi, creature vive, e non si curavano di altro. I loro concetti, i loro sentimenti non riuscivano a manifestarsi senza la solidità della forma. Il giorno che uno di loro, il Tolstoi, preso da aberrazione religioso-umanitaria, non ha piú creduto sufficiente quella forma per esprimere il suo pensiero, ha rinunciato al romanzo; ed ha fatto bene. Tutti coloro che vogliono esprimere puramente un concetto dovrebbero imitarlo; facciano dei trattati, delle conferenze, degli opuscoli, delle prediche magari, ma non si servano del romanzo. La forma, cioè la creatura viva, è assai piú complessa del pensiero astratto. È del tal luogo, del tal tempo; ha troppe relazioni di eredità, di parentela, di condizioni politiche e sociali; troppe fatalità di vizii, di virtú, di passioni da poter essere l'espressione limpida e chiara di un concetto astratto. E quando quella creatura viva si è impossessata dell'immaginazione dell'artista non si lascia piú guidare o comandare; lei comanda e guida, lei agita, sconvolge, imbroglia e scioglie a modo suo gli avvenimenti, senza che l'artista possa disubbidire, se non vuole venir meno al suo dovere e cessare di esser tale.

Ora, se un critico fine e arguto come il Lemaître non ha veduto chiaramente questo, è assurdo pretendere che abbia a vederlo il pubblico che non fa il mestiere di lui e dei suoi colleghi, e non ha obbligo di farlo. Sono anzi costoro che gl'imbrogliano il cervello, classificando, distinguendo, creando specie e sottospecie, generi e sotto-generi di romanzo, secondo i concetti piú o meno abilmente trovati e messi in voga dai cercatori di novità, dai propugnatori di tesi.

Classificando a questo modo, si può andare all'infinito; e si capisce come un critico, quello prima citato, trovi da far le meraviglie per l'affermazione del Verga, che si *possa scrivere un romanzo mistico con una forma naturalistica*. Tutt'al piú, egli avrebbe potuto dire

che il Verga non è stato preciso, e che invece di *naturalistica* avrebbe dovuto dire meglio: *impersonale.* Intendeva appunto dir questo: e forse l'accusa d'imprecisione è una meticolosità. Il Verga, che come artista sa il fatto suo, capisce benissimo che un romanziere ha l'obbligo di dimenticare, di obliterare se stesso, di vivere la vita dei suoi personaggi. E se tra essi c'è un mistico, il romanziere deve sentire e pensare come lui, non ironicamente, non criticamente, ma con perfetta obiettività, lasciando responsabile il personaggio di tutto quel che sente e pensa. In questo senso il romanziere non deve avere nessuna morale, nessuna religione, nessuna politica sua particolare, ma penetrarle e intenderle tutte, spassionatamente, almeno per quanto è possibile. Con questo mezzo soltanto egli potrà mettere al mondo non fantocci, non manichini vestiti con una o con un'altra foggia, atteggiati in una o altra maniera, ma creature libere, viventi nella elevata serenità dell'atmosfera artistica, veramente ideali, cioè veramente conformi all'idea. Con questo mezzo soltanto egli non dovrà stillarsi il cervello a proporsi tesi e risolverle, che è quanto dire tentar di fare opera vana a cui non basta la stessa scienza; può risolvere casi parziali, perché ogni individuo è un mondo a parte, la qual cosa significa tutt'altro che risolvere una tesi.

I romanzieri di nascita, i vari artisti hanno istintivamente orrore della tesi. Niente è piú mutabile del punto di vista da cui il pensiero umano, progredendo, guarda una tesi. La pretesa soluzione di oggi diventerà ridicola o assurda domani. Far dipendere la vitalità dell'opera d'arte dal valore problematico di una tesi è introdurre nell'organismo di quella un elemento di corruzione e di morte. Giacché la tesi è astrattezza, e per risolverla l'artista dovrà forzare, falsare la realtà, adattare caratteri, passioni, avvenimenti a uno scopo prestabilito, fare insomma opera artificiale o artifiziosa, il rovescio di un'opera d'arte.

I lavori d'arte di questo genere, quando sono produzione di un uomo d'ingegno, possono abbagliare per

un po' di tempo, fare qualche rumore, ma alla fine svaniscono come ombre e non lasciano rimpianti. Potranno qualche volta interessare il psicologo, il psichiatra, e anche i curiosi di stranezze simili a quelle dei decadenti neo-cristiani.

Il nostro critico giudica cosí questi neo-cristiani: « Dove trovare in costoro il sincero sentimento del cristianesimo che rappresentò lo spostamento dell'ideale umano da qualche cosa d'insito alla vita stessa in un mondo ultra sensibile? Che vuoto quindi in questa tendenza letteraria! Il disfacimento dei suoi ideali si può constatare nell'Huysmans, uno dei piú nuovi suoi rappresentanti. Nel suo romanzo *En route*, in cui è descritta la crisi di un'anima che si rifugia dalle insidie e dalle suggestioni del mondo entro la fede dei padri, non si scorge la vittoria di questa nuova direzione contro la quale tutte le facoltà umane, passionali, carnali del protagonista si ribellano con una violenza inaudita; e si può dire che quel misticismo vi rappresenti un dilettevole esercizio retorico, una novità da *réclame*. »

E il critico ha ragione per questa ultima parte: ha torto, chiedendo la *vittoria della nuova direzione*. Non avrebbe dovuto chiedere altro all'infuori della piú grande sincerità possibile nello studio di quel caso particolare.

Ed esprimendo il voto, l'augurio per la forma futura del romanzo, egli non avrebbe dovuto accumulare, nelle poche righe citate da principio, tante astrattezze e contraddizioni che sono infallibile indizio della nebulosità e della inconsistenza del suo concetto. Chiamiamo pure *superbo sogno* il futuro romanzo. Ogni opera d'arte, su per giú, è un sogno ad occhi aperti; e, se si vuole, chiamiamolo anche simbolo, perché ogni opera d'arte non è la realtà ordinaria, ma la realtà immaginata, lavorata dalla fantasia, purificata, idealizzata. Ricordiamoci però che i vocaboli hanno un significato ben definito, e che l'adoperarli senza le dovute cautele può condurci a conseguenze funeste.

Il simbolo è opera d'arte primitiva. In esso il con-

cetto, per speciali condizioni, non ha avuto tempo di condensarsi compiutamente nella forma; è rimasto trasparente; o, per condizioni ancora piú speciali, si è prestato a divenire trasparente senza sua colpa.

Prendiamo per esempio il mito di Psiche. Nella narrazione di Apuleio, Psiche non è ancora l'Anima, è una fanciulla come tutte le altre. La riflessione se ne è impossessata e ne ha cavato fuori qualcosa che poteva esserci o poteva benissimo adattarvisi; e da allora in poi, la forma, già inizialmente condensata, si è venuta sempre piú sempre piú assottigliando. La fanciulla di Apuleio infatti è divenuta un'astrazione nel poema del Laprade, cioè lo Spirito umano, che per la sua curiosità e per la sua smania dell'ignoto, viaggia attraverso la civiltà, a traverso le religioni, e si adagia finalmente in un panteismo indefinito. Pare un progresso ed è una decadenza. Non c'è piú la semplice creatura, né il suo concetto; a traverso la creatura scorgiamo il concetto, e quel po' che rimane della creatura sminuisce il concetto.

Prendiamo Prometeo. È dapprima un uomo, o un semideo. Nella trilogia eschiliana è una specie di gigante profeta. La riflessione vi ha lavorato attorno ed è già divenuto il pensiero umano in lotta con la potenza teocratica, con Dio stesso; né l'essere stato quasi confuso con Satana è la minore delle sventure che siano capitate a quella creazione primitiva. Primitiva fino a un certo punto, poiché le concezioni jeratiche non possono dirsi proprio primitive.

In ogni modo il simbolo è creazione ibrida. Non è assolutamente opera d'immaginazione, né assolutamente opera di riflessione. Noi abbiamo varcato questo punto intermedio; abbiamo dato all'opera d'arte la sua completa libertà, il suo perfetto organismo. Voler tentare un'opera d'arte dove l'immaginazione deve per forza creare esseri ibridi, è impresa di persone che sconoscono la natura dell'opera d'arte.

Se intendiamo dire con questo che l'opera d'arte ha terminato la sua funzione, diciamolo pure; ma io non

so se diremo una verità. Certe quistioni bisogna lasciarle distrigare all'avvenire.

Restringiamoci al romanzo, che non è poi l'opera d'arte assoluta. Sarà un *superbo sogno*, dice dunque il nostro critico. E sia. Ma perché dovrà vestirsi di una prosa *piú nitida del marmo?* Piú *fluente di qualunque reale corrente di acqua?* Piú *complessa e piú varia dei cieli notturni?* Io confesso di non arrivare a intendere queste belle metafore.

Il romanzo, probabilmente, *superbo* o *umile sogno*, se vorrà e potrà rimanere romanzo, avrà la prosa che piú converrà al suo soggetto. Questa prosa non esisterà per sé stessa, ma pel soggetto; e sarà tale da non potersi affatto scindere da esso. Sarà forma nata in un parto con lui; sarà anzi talmente lui, da impedire che si possa fare distinzione fra essa e lui.

Il romanzo, probabilmente, se vorrà e potrà rimanere romanzo, non si metterà a servizio di questa o quell'idea, di questo o quel sistema; continuerà a sviluppare il suo organismo adoperando sempre meglio il metodo impersonale, divenendo sempre piú nazionale, anzi sempre piú regionale, per dare alle sue creazioni la stessa varietà e ricchezza delle creazioni della Natura.

E allora non si parlerà piú di crisi né di malattie ma di pienezza di salute; e i suoi medici potranno andare a riporsi, e i suoi speziali chiudere bottega.

Tanto, è inutile; neppur volendo, giungeremo ad ammazzarlo con le discussioni e gli intrugli critici. Ha la pelle dura il nostro amico. E quando sarà pieno di anni — è giovanissimo ancora — chi sa che sorpresa sarà capace di farci?

Io ne ho un vago sospetto, e un giorno o l'altro forse lo confiderò in un orecchio ai miei buoni lettori. Se mi ingannerò, peggio per me. Infine ho detto sospetto: non ho la pretensione di voler fare il profeta.

II.

SCRITTI DANNUNZIANI

CANTO NOVO (*)

« Canto novo » è, da cima a fondo, un'ebbrezza di luce e di colori. Il paesaggio meridionale vi celebra i suoi trionfi col selvaggio rigoglio dei suoi boschi, coi bagliori delle sue marine, cogli incendii dei suoi tramonti, colla cantilena dei suoi stornelli che muore dolcemente sotto l'ombra dei rami fioriti o per l'immensa distesa delle acque cullanti le paranze, dalle vele rosse e gialle, rincorse dagli alcioni. Di tanto in tanto su quel paesaggio vasto, pieno di mormorii, riscintillante, una figura umana apparisce: è una

> alta, schiusa le nari ferine a l'odor de la selva,
> violata dal sole bella stornellatrice;

o pure

> ... un fanciullo da' neri selvaggi capelli,
> da' grandi occhi sognanti, pregni di verdemare,
> ignudo ne l'ombra d'accanto a la tenda;

o pure un pescatore:

> Curva ha la grossa testa, gli pendono
> i magri stinchi su l'acqua; immobile
> a 'l sole feroce di agosto
> ei pare fuso nel bronzo antico.

(*) Da *Per l'arte*, Catania 1885, pagg. 27 sgg. (lo scritto è del 1882, il titolo è nostro: nel volume appare col titolo *Gabriele D'Annunzio*).

E all'ombra dei ciliegi scoppiano le ondulazioni argentine delle risate di Lalla; e in cima alla scogliera il terribile profilo del Rossaccio si disegna e poi sparisce nel gorgo marino...; ma sono apparizioni fugaci, visioni d'un minuto. Il paesaggio riprende subito la sua foga sinfonica, tormentata alla Wagner, dove i *rossi* e i *gialli* mandan fuori rantoli profondi ed urli da ottoni, dove il *verde* e l'*azzurro* cantano, al pari di violini e di corni inglesi, da un capo all'altro dell'orchestra, intrecciandosi, confondendosi, fermandosi ansimanti per islanciarsi, da lí a poco, in un *crescendo* vertiginoso, mentre il *bianco*, l'*opalino*, il *violetto*, il *verde mare* mormorano e sospirano da flauti e da viole, travolti da quell'uragano di suoni che disperde ai quattro venti la loro delicata *frase* d'amore.

Questa mescolanza di arti diverse è la intonazione del libro.

La parola non si contenta dei propri mezzi; non si rassegna a darci un'immagine della realtà che entri nell'intelletto per la via dell'orecchio, no; ma travalica i suoi confini, si condensa, si assoda sotto l'occhio in forma di macchietta assolutamente pittorica, senza velar l'artifizio, con una sincerità ingenua che finisce coll'ispirar simpatia e riuscire gradita. Anche quando si tien chiusa dentro il limite letterario, ha una sincerità d'altra natura, civetteria di ragazza vanitosa che fa osservare i suoi vezzi d'oro e di corallo, i suoi nastri avvampanti e la bella stoffa, dei suoi vestiti.

Chiedon l'*esametro* lungo saliente i fantasmi
che su da 'l core baldi mi fioriscono;
e l'onda armonica a 'l breve *pentametro* spira
in un pispiglio languido di *dattili*...
.....
rompetemi il *dattilo* in bocca,
fervidi baci della fanciulla mia;
.....
Per te germogli l'*ecloga*...;
.....
e dileguare languido l'*esametro*.

E non cito per biasimo, tutt'altro. Giacché questo, in parte, viene dal carattere individuale del giovane poeta di *Primo vere* e di *Canto novo*, ma piú, dal carattere raffinato, complesso, corrotto, se cosí vi piace, dell'arte moderna.

Via! Con chi prendersela se oggi poesia, pittura, musica tendono fatalmente a confondere in qualche modo i loro processi? È forse un puro capriccio se il maestro di musica ricerca con tanta faticosa insistenza il *colorito*, se il pittore vive con una continua preoccupazione del *gamma cromatico*, se il poeta si sforza di far sentire l'uno e l'altro con una brutalità di tecnicismo che urta i nervi a molta buona gente? Con chi prendersela se la critica non sfugge neppur essa alle allucinazioni del colorito, al capogiro delle sinfonie, e se poi, invece di parlare il linguaggio di Orazio e di Quintiliano, adopera quello del fisiologo e del naturalista? E piú non detta precetti, ma osserva, prova, riprova; e, quando ha sorpreso un segreto nel grand'organismo dell'arte, si tien paga di poter dire soltanto: Signori, ecco una legge?

Non siamo moderni per nulla. Nelle fibre, nei nervi, nel sangue non ci si è accumulato per nulla l'assiduo lavoro di tante centinaia di migliaia di secoli, sotto la forma di sensazioni, di sentimenti irriflessi e di attività di pensiero; né per nulla il nostro organismo è ormai ridotto molto piú sensibile e piú vibrante che non fosse una volta.

Quando ci viene in mente di domandare al maestro moderno la squisita semplicità dell'antica melodia; o allo scultore e al pittore moderno la serenità jeratica o quasi jeratica delle figure dell'arte greca e del Rinascimento; o al poeta moderno la ingenuità dell'espressione, la gaiezza della fantasia, la spontaneità del sentimento, ma come non ci accorgiamo che questa nostra pretesa è proprio assurda ed ingiusta? Essi, poveri diavoli, non possono darci che quello che han dentro di loro, cioè: cose troppo elaborate, raffinate; cioè: sensazioni aggruppate, fantasmi che si aggrovigliano e si divinco-

lano agitati da nevrosi, sentimenti complessi che si possono appena dir tali, tanto la invadente riflessione gli ha compenetrati e trasformati. Che meraviglia dunque se la forma corrisponde al concetto?

Perciò essa diventa analitica, eccessivamente cesellata, spesso contorta; come se una convulsione la scuotesse tutta in quel suo avido inseguire il concetto per le mille sinuosità dov'esso si perde, in quell'intenso sforzo di afferrarne e di *renderne* le diverse gradazioni e le piú piccole sfumature. Per ciò, quando le accade di sentirsi a disagio dentro i limiti di un'arte, ricorre, senza esitazioni, senza scrupoli, all'aiuto di un'altra, e fa suoi i mezzi, il processo e perfino i ripieghi di questa. E cosí oggi abbiamo la *sinfonia* poetica, il *notturno* poetico; abbiamo la *marina*, il *paesaggio*, il *quadretto di genere* poetici, dove la parola scusa da note, da disegno, da colori; ma dove il ritmo del verso batte la cadenza coll'*andantino*, col *mosso*, coll'*allegro*, col *crescendo* e fa sentire il *pedale* e lo *smorzo*; ma dove la frase stende il colore, butta la *macchia*, accarezza la tinta, mette le *velature* e tiene esatto conto anche dei *piani* e dei *rapporti*.

È un eccesso? Una corruzione? Un'impotenza, come dicono taluni? Non voglio entrarci; ma è una cosa affatto moderna, e confesserò schiettamente che la gusto e che l'ammiro.

E quando veggo il D'Annunzio toglier di pugno i pennelli e la tavolozza al Michetti per dipigere queste splendide marine del *Canto novo*, non che biasimarlo, batto le mani. Principalmente perché il Michetti gli ha insegnato il suo segreto, quello cioè di non dipingere una marina ideale, una distesa d'acque piú o meno trasparenti, verdognole, azzurrognole, mosse in onde regolari, con la loro cresta di spuma, coi loro riflessi di sole e colle barchette a vela spiegata che si specchiano capovolte; bensí di rendere una *data* marina, in una *data* ora, in una *data* stagione, con tutte le minute particolarità che le imprimono un carattere e le dànno un'espressione, un significato, stavo

quasi per dire un'individualità vivente e sensiente.

Le *marine* abbondano nel *Canto novo*. Il poeta non sa saziarsi del suo Adriatico, e lo canta sotto tutti gli aspetti; sicché metà del volume può dirsi un solenne *Te Deum* in onore di esso.

Ecco, e la glauca marina destasi
fresca ai freschissimi grecali; palpita;
ella sente nel grembo
li amor' verdi de l'alighe.
Sente: la sfiorano a torme i queruli
gabbiani; simili da lunge passano
le paranzelle arance
pe 'l gran sole cullandosi.
.....
Dormono l'acque ne 'l plenilunio
di giugno; ritte su da la darsena
le antenne stan come sottili
fantasmi al niveo chiarore.

Abbondano anche i *paesaggi*. Ma infine, siccome abbiamo da fare con un vero ingegno poetico, per quanto esso si compiaccia soverchiamente di taluni eccessi di queste forme (e dovrei aggiungere di questi artifizi) il quadro non resta però cosí fuori di lui che qua e là non perda consistenza e non si assottigli e non accenni ad elevarsi e talora non si elevi da pura forma rappresentativa ad alto sentimento poetico. Nel *Primo vere* non accadeva cosí. Il poeta lí si divertiva con quella sfida alla tavolozza, con quella lotta puerile tra l'abilità della parola e l'abilità della mano; e il suo sentimento non v'interveniva.

Il cielo pien di nuvole rosse a levante; di contro
un incendio ampio d'oro tra cui si sollevan superbi
co' verdi ombrelli i pini; ne 'l fiume tre vele spiegate
tutte gialle; a la riva un bel gruppo di giovani donne,
con le giunonie braccia nudate, le vesti succinte,
che lavan panni e cantano in coro stornelli d'amore;
un canneto lí presso; tra le canne un fulvo torello;
colline glauche in fondo e ne l'aria via rondini a schiere.

È l'immediata sensazione dell'organo visivo, senz'ombra d'emozione, nonché d'impressione già elevata

a sentimento. Nel *Canto novo* l'emozione c'è, viva, intensa, e lo stile se ne giova, e l'arte del verso, diventata piú sicura nelle mani del poeta, vi supera di altrettanto le incertezze e le fiacchezze di quel primo saggio. Però neppure nel *Canto novo* l'emozione è sempre cosí spiccata che non possa facilmente venir confusa colla sensazione.

Da tutto il volume si sprigiona una freschezza giovanile; un alito di salsedine marina ci punge le nari; un forte sentore di terra in rigoglio ci si spande d'attorno. Il poeta

> ignudo le membra agilissime a 'l sole ed a l'acqua
> liberamente, come un bianco cefalo,
> nuota, fiutando ne l'aure lascivia di muschio
> che da' salci a onde spargon le ceràmbici...

e dal petto non gli erompe altro grido che quello dell'Endimione di Keats:

> *I shall be young again, be young!*

Però, quando si è terminato di leggere, quando si è riletto, si capisce che proviene da questo stato di pura sensazione (cosí dominante da dare, come suol dirsi, l'intonazione generale), se spesso la sensualità corrispondente della forma lo spinge a ripetersi in certe immagini da lui credute piú nuove o piú efficaci. Infatti le strofe in un punto sono *vipere alate in amore* e in un altro *coppia di serpentelli alati* che è la stessa cosa: infatti qui abbiamo l'angoscia che lo sugge colle sue *mille ventose viscide di polipo*; piú in là i *polipi avidi con mille ventose indi a il cadavere vacuo s'avvinghiano*; piú in là ancora tornano in ballo *i viscidi polipi* e le *viscide* spire di serpente. Osservazioni minute e pedantesche queste qui; ma servono a spiegare perché vi s'incontrino, qua e là, forme adattate e non elaborate, reminiscenze dell'orecchio, echi del Carducci fievoli ma percettibili, ed anche echi romantici che stonano un poco nel concerto; come, per esempio, i seguenti:

Dicono i petali ne 'l sonno: — ch zefiri
blandi, pregni di pollini,
freschi! oh freschissime rugiade! oh fervido
amor d'una libellula! —
ne 'l sonno i petali chini pispigliano.
.....
Cantano i venti: O voi cui viva pe' tronchi la linfa,
qual per le vene il sangue vivo a li umani sale...
... Ecco e deste le foglie sogguardan sdegnose
con un pispiglio fievole di pecchie.

E come sensazione, e nient'altro, vi apparisce la donna. Fra tanti gridi che scoppiano da questo giovane cuore, la passione non ne ha uno solo. Lalla, la fulva figlia dell'Abruzzo, Lilia, la *bianca figlia di Fiesole*, sorridono, baciano, abbracciano, dileguano. Una sola volta egli si ferma pensoso a guardar Lalla: ma sapete perché?

Alta ne 'l peplo tu: s'animi a 'l bacio
fresco del vento la castanea chioma:
bianca ne 'l peplo su l'azzurro cupo
fuor de la roccia.
Curvo al tuo piede come un tigre dòmo,
stringa lo schiavo etiope il lunato
arco d'argento e nel felino avvampi
occhio un desio.
L'onde pel sole come serpi immani
verdi s'incalzino a la spiaggia... Ridi?
Ne l'insueto saffico un'antica
larva mi tenta.

C'è nel *Canto novo* il sentimento della Natura, lo so bene, e vivissimo. Il D'Annunzio riserba per esso i piú preziosi tesori del suo colorito di stilista e i piú fragranti fiori delle sue poetiche immagini. Ma è forse tale da giustificare la giovanile baldanza del titolo e da rassicurare sulla sorte di un ingegno poetico cosí riccamente dotato sin dalla culla?

In ogni modo, è bello veder questo fanciullo, com'egli stesso si chiama, con un *pensiero superbo* che *gli arde negli occhi di falco, diritto in arcioni, star in ascolto con feroce angoscia se rechi il vento clamor di battaglia.* Ed è bello vedergli portar nella prosa, come saggio,

tutte le sue stupende qualità di colorito e di evidenza, e i suoi difetti di eccessi di forma e di esteriorità che ne caratterizzano i versi.

Ah! se la realtà per poco lo afferra!

Fra Lucerta, tra le novelle del volumetto *Terra vergine*, è un accenno. *Cincinnato*, una promessa. Sarebbe bella che un giorno egli arrivasse a convincersi che in arte la *vita* è tutto, anche poesia, e che potendo infondere nella semplice rappresentazione della realtà lo spiracolo creatore, il far dei versi, anche stupendi, non sia il meglio che egli possa fare!

Da TERRA VERGINE a IL PIACERE (*)

Sette anni fa, a proposito d'un altro libro del D'Annunzio, *Terra vergine*, dove egli mostrava nella prosa, come saggio, tutte le sue stupende qualità di colorito e di evidenza e gli eccessi di forma e di esteriorità che caratterizzavano i suoi versi, esprimevo un voto e un augurio:

« Sarebbe bella se un giorno arrivasse a convincersi che in arte la vita è tutto, anche poesia; e che, potendo infondere nella semplice rappresentazione della realtà lo spirito creatore, il fare dei versi, pure bellissimi, non sia il meglio che egli possa fare ».

Nella lettera dedicatoria del *Piacere* a Francesco Paolo Michetti, il D'Annunzio scrive:

« Io sono ora, come te, convinto che c'è per noi un solo oggetto di studi: la Vita ».

Non è precisamente la convinzione che gli auguravo, ma è già molto per la lenta evoluzione del suo meraviglioso ingegno d'artista.

Il prosatore, nel nuovo libro, è tuttavia sopraffatto

(*) Da *Libri e teatro*, Catania 1892, pagg. 3 sgg. Il titolo è nostro.

dal poeta: l'osservatore vi si lascia tuttavia prender la mano dal colorista e dallo stilista; la visione schietta e sincera dalla realtà vi è velata da un'importuna nebbia di lirismo che fa impazientire e produce stanchezza. Intanto molte solide qualità di narratore e di analizzatore vi si ammirano in pienissima fioritura o in isplendida maturità; e l'insieme ha un'impronta cosí schietta e cosí elevata di opera d'arte, e gli stessi difetti arrivano a parere talmente connaturali all'indole dell'artista e al soggetto da lui preso a trattare, che ne risulta un particolar gusto strano, quasi esotico, aggradevolissimo, e si sente la malsana voluttà di tornare a provarlo.

Malsana, sí; perché, nello stesso tempo che il lettore si lascia vincere dalla capziosa malia dell'artifizio squisito, ha la coscienza della vacuità di esso e dello spreco di tanta forza. E di mano in mano che scorge come l'artifizio abbia esercitato sulla mente dello scrittore lo stesso cattivo potere, e sia riuscito a impedirgli d'infondere nella sua concezione quella compiuta vitalità artistica della quale in parecchi punti del romanzo scappano fuori, quasi a dispetto di lui, bellissimi saggi; il lettore si stizzirebbe facilmente, se non riflettesse che c'è pure nello stesso artifizio un gran passo in avanti. In molti punti l'evoluzione dell'artista si rivela con deliziosa evidenza; e l'assistere al suo incompiuto processo diventa un estetico godimento, molto prossimo a quello che si proverebbe osservando l'evoluzione bella e compiuta. Intendo, si capisce, di un lettore che nell'opera d'arte non ricerchi soltanto la soddisfazione immediata di una curiosità sempre volgare quantunque in qualche modo intellettuale, ma sappia trovar l'interesse e la commozione artistica anche dove i lettori ordinari meno crederebbero che commozione ed interesse possano mai venir trovati.

Su la comune dei lettori il libro del D'Annunzio potrà esercitare attrattive e repulsioni egualmente forti ed egualmente giustificate. Molti si lasceranno abbagliare dai fulgori della forma, da quell'ostenta-

zione di raffinato arcaismo che (bisogna convenirne) è seducentissimo se non si possiede una chiara nozione della essenziale natura dell'opera d'arte, cioè di quella efficace riproduzione del mondo esterno ed interno per cui l'arte, rinnovando il miracolo della natura, produce un organismo vivente. Molti altri si sentiranno nauseati dell'esplosione di sensualità, di voluttuosa raffinatezza nel vizio, compiacentemente ostentate e accarezzate, senza si vegga nessuna traccia di quella *tristezza* che ha spinto l'autore a *studiare tanta corruzione e tanta depravazione e tanta sottilità e falsità e crudeltà vane* per poi rappresentare *tutta la miseria del Piacere.*

Altri, e non pochi, terranno conto al poeta, diventato inattesamente romanziere, di quei capitoli, di quei brani dove la fortunata coincidenza del soggetto coi mezzi artistici da lui prediletti fa venir fuori una rappresentazione cosí geniale, cosí vigorosa, cosí fulgida, da compensarli abbastanza di quanto nel resto dell'opera può esservi, e c'è, di manchevole, d'incerto, e di fiacco. Giacché, dove quella fortunata coincidenza è avvenuta, gli splendori dello stile, la delicatezza dei sentimenti, fin la raffinatezza delle sensazioni son tali da rendere quelle pagine un'apparizione veramente eccezionale nella nostra odierna produzione letteraria. E questi lettori non dimenticheranno piú la gentile figura di donna Maria Ferres y Capdevila, scendente per la grande scala della villa di Schifanoia, mentre Andrea Sperelli l'attende nel giardino.

« Scendeva pianamente. Su la prima terrazza presso una delle fontane, si soffermò. Andrea la seguiva con li occhi, sospeso, provando ad ogni moto, ad ogni passo, ad ogni attitudine di lei una trepidazione come se il moto, il passo, l'attitudine avessero un significato, fossero un linguaggio.

« Ella si mise per quella successione di scale e di terrazze intramezzate d'alberi e di cespugli. La sua persona appariva e scompariva, ora tutta intera, ora dalla cintola in su, ora emergente con la testa fuor d'un rosaio. A volte l'intrico dei rami la celava per un

buon tratto: si vedeva soltanto nelli spazii piú radi passare la sua veste oscura o brillare la paglia chiara del suo cappello. Come piú s'avvicinava, piú ella facevasi lenta, indugiando per le siepi, arrestandosi a guardare i cipressi, inchinandosi a raccogliere un pugno di foglie cadute. Dalla penultima terrazza salutò con la mano Andrea che l'aspettava ritto su l'ultimo gradino; e gli gettò le foglie raccolte, che si sparpagliarono come uno sciame di farfalle, tremolando, rimanendo qual piú qual meno nell'aria, posandosi su la pietra con una mollezza di neve. »

Né dimenticheranno piú il delizioso quadretto dove donna Maria, dopo aver aiutata la sua figlioletta Delfina a incoronare d'edera l'erma quadrifronte, accortasi dei versi scritti da Andrea sulla pietra, si china per leggerli.

« E subito, si mise in ginocchio su l'erba a leggere; curiosa, quasi avida. Per imitazione, Delfina si chinò dietro la madre, cingendole il collo con le braccia e avanzando il viso contro una guancia di lei e cosí quasi coprendola... Ella infatti, per gioco, voleva costringer la madre a restare in ginocchio. Le si abbandonava sopra e la premeva con le braccia attorno al collo, gridando fra le risa:

« — No, no, no; tu non ti alzerai.

« E come la madre apriva la bocca per parlare, ella le metteva su la bocca le sue piccole mani per impedir che parlasse; e la faceva ridere; e poi la bendava con la treccia; e non voleva finire, accesa e inebriata dal gioco. »

E la bambina lungo la passeggiata nel bosco?

« Si rimisero pei sentieri. Delfina ora parlava, parlava, abbondantemente, ripetendo senza fine le stesse cose, infatuata della cerva, mescolando le piú strane fantasie, inventando lunghe storie monotone, confondendo una favola con l'altra, componendo intrichi nei quali si smarriva ella stessa. Parlava, parlava, con una specie d'incoscienza, quasi che l'aria del mattino l'avesse inebriata; e intorno a quella sua cerva

chiamava figli e figlie di re, cenerentole, verginelle, maghi, mostri, tutti i personaggi de' regni imaginarii, in folla, in tumulto, come nella metamorfosi continua d'un sogno. Parlava allo stesso modo che un uccello gorgheggia, con modulazioni canore, talvolta con successioni di suoni che non erano parole, nei quali esalavasi l'onda musicale già iniziata, come il fremito d'una corda nella pausa, quando in quello spirito infantile il legame tra il segno verbale e l'idea rimaneva interrotto.

« Li altri due non parlavano, né ascoltavano. Ma pareva loro che quella cantinela coprisse i loro pensieri, il murmure de' lor pensieri, poiché pensando essi avevan l'impressione come se qualche cosa di sonoro sfuggisse dell'intimo del loro cervello, qualche cosa che nel silenzio sarebbesi potuto fisicamente percepire; e se Delfina per poco taceva, provavano uno strano senso d'inquietudine e di sospensione, come se il silenzio dovesse rivelare e direi quasi denudare l'animo loro. »

Mi sembrano certamente molto scusabili coloro che si lasceranno lusingare dalla preziosità della forma, visto come questa riesca spesso a rendere con le sue sinuosità, col suo colorito sovraccarico, con le sue mezze tinte, con la stessa monotonia dell'artifizio, e mirabili impressioni di colori, di sapori, di suoni, di profumi, e quasi impercettibili gradazioni di sensuali godimenti. Reputo però non meno scusabili coloro che dalla larga e minuta analisi dell'erotico furore di Andrea Sperelli avrebbero voluto veder scaturire un proporzionato effetto psicologico, in guisa che il carattere del personaggio, ottenendo maggior espressione e piú rilievo, avesse potuto assumere un'altezza drammatica e tragica, quale parevan prometterla le parole citate dalla prefazione. Né avranno torto finalmente coloro che, in grazia del già ricevuto con artistica munificenza in regalo, si sentiranno disposti a perdonare al romanziere quanto aveva accennato di voler dare, quanto era anzi in obbligo di dare e che poi non ha dato.

Cosí il romanzo del D'Annunzio sarà stimato una bella opera d'arte, o una sconcia mostruosità morale,

o un'opera mancata; e il diverso giudizio non andrà piú in là, cioè, non oltrepasserà la critica comune, superficiale, incompiuta, perché incompiute, superficiali e comuni sono state le opposte impressioni ricevute dal libro.

Pei pochi lettori di cui parlavo in principio, è un'altra cosa. Essi somigliano agli scienziati che, ricercando i misteri della vita, trovano piú agevole studiarne e sorprenderne le funzioni nell'organismo malato, che non osservarle nel sano. Dalla alterazione della salute, dal processo ricostituitore, dal risultato finale della malattia vien permesso di fare raffronti e deduzioni che lo stato fisiologico nasconde gelosamente all'occhio indagatore; e la scienza si giova di quelle osservazioni e di questi studi ad aiutare poi il còmpito della Natura medicatrice nello sforzo ch'essa va facendo per combattere la malattia ed espellerla dell'organismo. Allo stesso modo l'evoluzione incompiuta di un'artista, come si manifesta in un'opera d'arte non del tutto ben riuscita, porge la occasione di studiare consimili alterazioni e ricostituzioni nello organismo artistico; e la soddisfazione di sorprendere il processo vitale nello stato patologico, per quei raffinati osservatori è piú istruttiva, piú proficua e immensamente piú importante che non sarebbe l'assistere al muto mistero dell'assoluta sanità nell'organismo artistico perfetto.

II.

Qualunque opera d'arte è, in fondo, un'individuale maniera di sentire e di ripensare il mondo e l'uomo, espressa cosí evidentemente con la parola da produrre una ripercussione identica in chi legge, quasi sensazioni e sentimenti gli arrivassero di prima mano.

Pel D'Annunzio del *Canto Novo*, di *Terra Vergine* e del *Libro delle Vergini*, la natura riducevasi, piú che ad altro, a un barbaglio di colori, a un'elegante combi-

nazione di linee; e la figura umana appariva nel paesaggio soltanto come una macchietta pittorica da dar rilievo e valore a quell'ardita festa di colori e a quella gentile ondulazione di linee. Nessuna compenetrazione avveniva tra l'aspetto esteriore della natura e l'anima del poeta; nessuna commozione eccitavano in esso le figure femminili emergenti qua e là con notevole delicatezza di tratti, per esempio, quella di Lalla. Egli la vede *alta nel peplo*, con la *castanea chioma abbandonata al bacio fresco del vento*, disegnata, e potrei dire ritagliata, *su lo azzurro cupo, fuor dalla roccia.* E non sé medesimo gli passa pel capo d'immaginare ai piedi di lei, ma uno schiavo etiope *dal felino occhio avvampante di desio, stringente in mano il lunato arco d'argento*; e poi:

> L'onde nel sole come serpi immani
> verdi s'incalzino a la spiaggia... Ridi?
> Ne l'insueto saffico un'antica
> larva mi tenta.

Nient'altro. Cosí nella prosa.

Fra Lucerta, breve novella, è, piú che altro, un pretesto per dipingere l'erompente rigoglio d'un giardinetto di chiostro.

La infelice violata e moribonda, di cui ci si narra la storia nel *Libro delle vergini*, altro pretesto per schizzare e lumeggiare visioni di feste, di funzioni sacre, e paesaggi che opprimono o rimpiccioliscono, quando non giungono a nasconderla affatto, la figura umana che si vorrebbe veder campeggiante e dominante nel quadro. Poi, quasi tutt'a un tratto, ecco l'*Intermezzo* di *rime*, scoppio furente di sensualità, dove prendono un po' di movimento e di agitazione le figure di Iella e di Nara, e l'altra senza nome ma viva e reale piú di queste due. Parrebbe che qui la sensualità dovesse esercitare la sua azione un po' piú in là dell'epidermide, piú in là dei nervi tesi e solleticati; parrebbe, ma non è.

> Sul divano di scarlatto
> tutto a grappoli d'argento
> ella adagia il sonnolento
> capo stanco, un po' disfatto.

Ne' suoi tondi occhi di gatto
il bagliore è semispento,
sul divano di scarlatto
tutto a grappoli d'argento.

Co 'l piacer fine de 'l tatto
a la gola, io l'addormento;
spira un fievole lamento
ella, e resta in quel dolce atto
su 'l divano di scarlatto.

Il verso è mirabile, specialmente in quella *Venere d'acqua dolce* che suscitò tanto scandalo. L'espressione afferra, stringe da vicino, si compenetra col concetto, scolpisce, cesella, comunica fin qualche breve illusione di vita alle figure, come poche volte era accaduto nella nostra poesia e da un pezzo. Ma soprattutto, lí e altrove, e piú evidente delle sue stesse figure, si scorge sempre il poeta, nell'atteggiamento in cui egli stesso si compiace di descriversi:

Tacito, su la vana opera, in atto
d'artefice chinato su 'l gioiello,
per voi, madonna, vigilando, io tratto
ogni lamina a punta di cesello...
Le gemmee rime sprizzano barbagli
d'iride, in mezzo a toni opachi d'oro,
su 'l molle raso ov'è trapunto il gallo.
Impetuosamente io su i fermagli
de l'ultima terzina ancor lavoro;
e mi stride ne l'impeto il metallo.

Questa voluttà di sensazioni par piuttosto pensata, che veramente sentita. Non oltrepassa il verso, non ci dà un palpito del cuore, un fremito dell'anima. E ci vien da sorridere, sentendogli dire che da quella putredine di fiori e foglie corrotte a cui egli paragona i suoi versi, da quella *flora maligna* esali un *triste odore umano*. Per poco non crediamo un facile vanto di fanciullo l'apostrofe ai *bei corpi di femine attorcentisi con le anella di un serpe agile e bianco*, dei cui *allacciamenti* si dice *non ancora sazio; e quei fiorenti seni dall'erte punte* su cui gli *cade all'alba il capo stanco* e pei quali gli è *dolce cosí sfiorire!*

È ben chiaro però che il mondo esteriore comincia ad attirarlo non unicamente come colore, come linea, e neppure come sola sensualità. Qualcosa fluttua qua e là non ben definita, una specie di smania di spingersi avventurosamente oltre quel limite, una trepida incoscienza di elevazione, di spiritualizzazione. Perciò egli torna alla prosa.

Artefice meraviglioso di versi, ha forse paura che il ritmo non lo costringa talvolta a cedere un po' troppo alle sue pretese e a quelle della rima, e gli faccia dire ora piú, ora meno di quel che egli vorrebbe; mentre, invece, il periodo della prosa stretto o largo a piacere, duttile e docilissimo, gli lascia intera libertà, senza vietargli una certa sapiente cadenza melodica da non fargli rimpiangere il verso?

Può darsi. Sembra che, piú di tutto, lo attiri un vivo desiderio di accostarsi alla realtà e di renderla, come oggi si dice, oggettivamente. Nelle novelle che formano il volume del *San Pantaleone* questo desiderio e questo sforzo sono notevolissimi e dànno mirabili resultati; nel *Martirio di Gialluca*, per esempio, dove per infondere una maggiore efficacia al dialogo il D'Annunzio si serve (e pare una straordinaria arditezza, quasi una stonatura nel suo stile) del dialetto pescarese; e in quella *Guerra pel Santo*, dove le stonature son di diversa maniera.

« Tre lampade alimentate d'olio d'oliva, ardevano dolcemente nell'aria umida del sacrario; dietro un cristallo, l'Idolo cristiano scintillava con la testa bianca in mezzo a un gran disco solare. »

Le parole: *idolo cristiano* non diventano uno sbruffo d'acqua fredda buttato in viso al lettore, nel punto che si vuol farlo assistere a un'esplosione di fanatismo religioso intorno al sacrario del santo?

La novella che dà il titolo al volume comincia cosí:

« La gran piazza sabbiosa scintillava come sparsa di pomice in polvere. Tutte le case attorno imbiancate di calce avevano una singolare luminosità metallica, parevano come muraglie d'un'immensa fornace presso

ad estinguersi. In fondo, i pilastri di pietra della chiesa riverberavano l'irradiamento delle nuvole e si facevano rossi come di granito; le vetrate balenavano quasi contenessero lo scoppio d'un incendio interno: le figurazioni sacre prendevano un'aria viva di colori e di attitudini; tutta la mole ora, sotto lo splendore del nuovo fenomeno crepuscolare, assumeva una piú alta potenza di dominio su le case dei Radusani. »

Descrizione eccessiva e inutile, perché l'azione comincia da lí a poco innanzi la chiesa, intorno a un pilastro del vestibolo.

Ma una ventina di pagine in là, il lettore però stupisce, sentendo un linguaggio diverso:

« Dal congiungimento nacque Anna; e fu nel mese di giugno del 1817. Siccome il parto veniva difficile e si temeva di qualche sventura, il sacramento del battesimo fu amministrato su 'l ventre della madre, prima che uscisse alla luce l'infante.

« Dopo molto travaglio, il parto si compí. La creatura bevve il latte dalle mammelle materne e crebbe in salute e in letizia. »

Cosí per quasi un centinaio di pagine, con ingenuità e semplicità che però stentano a parer sincere. Infatti, di tratto in tratto, il segreto della fattura si scopre.

« Nella chiesa già ardevano le lampade votive; e in fondo, a traverso i sette cancelli di bronzo, il busto dell'Apostolo luccicava come un tesoro. Le preghiere invocavano la benedizione celeste sul capo della figliuola. Nell'uscire, quando la madre bagnava la fronte d'Anna con l'acqua della pila, li strilli infantili echeggiavano a lungo per quelle navate *sonanti come conche di metallo puro.* »

Eppure lo sforzo fa impressione, e dimostra una gran padronanza dello strumento artistico anche nelle stesse affettazioni. Chi si aspetterebbe di sentirgli dire, a proposito di un cane, delizia di certe ragazze, e che sta per morire, una frase come questa?

« Natalia osava ridere, mentre quel povero Sancio moriva? *Le innupte sensibili* volsero un acre sguardo

d'indignazione alla cognata irriverente e crudele.»

No; quantunque le figure già si disegnino nettissime, bene atteggiate, spicchianti in rilievo sul fondo, e negli *Annali d'Anna* ci sia il tentativo di lumeggiare un carattere, di studiare minutamente un'anima semplice e pia; no, egli non può, né sa ancora deliberarsi a buttar via tutti gli artifizi complicati della sua forma poetica. E, alla fine, si lascia andare, si abbandona, quasi stanco o seccato dello sforzo fatto. Allora, non solamente gli accade di riprendere a sfogarsi pienamente con la sua solita orgia di colori, di suoni, di odori, ma di raddoppiarne l'artifizio ma d'inventare nove preziosità di stile, d'immagini e novissime affettazioni, quasi intenda manifestare cosí quel bisogno di spiritualizzazione che, forse, non gli sembra di poter esprimere in altro modo. Appunto in *San Pantaleone* si delinea questa nuova fase di *misticità* della forma (non può chiamarsi altrimenti) omai cosí caratteristica nel D'Annunzio. E la leggenda di *San Laimo navigatore* sarebbe un curioso soggetto di studio per chi volesse osservare in che modo questo nuovo elemento, non ancora intieramente compenetrato con gli altri, germogli e si spieghi, per poi fiorire nelle meraviglie del *Dolce grappolo* e in tutto il libro d'*Isaotta*.

Ho detto: *misticità della forma*, perché l'arcaismo riflesso, voluto, rivelato dal D'Annunzio in questo suo ritorno al ritmo è, precisamente, una sua maniera di spiritualizzare la forma, di idealizzarla, di renderla qualcosa d'indipendente, di darle, direi quasi, personalità propria. E dicendo forma, intendo tutto; in un artista come lui la parola e il concetto si fondono, ma con naturale prevalenza della parola; la materia di un'arte — colore, marmo, bronzo, vocabolo — riman sempre qualcosa di piú visibile e di piú tangibile di quell'altro intimo elemento che la foggia.

Per questo il *Libro d'Isaotta* è una cosa squisitissima, probabilmente la cosa piú bella che abbia mai scritto il D'Annunzio, sia per le superate difficoltà del ritmo, sia pel concetto non meno musicale né meno

impalpabile del verso, e altrettanto delizioso quanto i profumi esalanti da ogni strofa.

Come nel *San Pantaleone* incontriamo *Commiato*, brano del primo capitolo del *Piacere*, cosí nelle ultime parti che seguono il *Libro d'Isaotta* troviamo un accenno dei *motivi* che poi tenteranno di trasformarsi in organismo nel romanzo *Il Piacere*.

Ho detto: *accenni di motivi*, e non vorrei esser franteso.

Chi ha letto la *Isaotta Guttadauro* (un amatore d'ogni fina opera d'arte deve averla già letta) ha dovuto notare il grande stacco tra la prima e l'ultima parte del volume.

Il vero e proprio *Libro d'Isaotta* è una cosa speciale, un capriccio artistico fuori d'ogni realtà, un sogno del Rinascimento, dove la mitologia classica e le fantasie cavalleresche ricercano un innaturale connubio, proseguendo ibridismi di forma, come oggi si ricercano ibridismi di fiori. Il resultato è tanto piú bizzarro e piú interessante, quanto piú agli elementi greci e latini e del Rinascimento si mescola qui un altro elemento: la riflessione che vuol ripetere, senza la primitiva spontaneità incosciente, la produzione di una forma, pure ingegnandosi di dare l'illusione dell'incosciente spontaneità. Cosí tutta l'originalità del lavoro consiste in una specie di contraddizione, che può venir gustata dagli artisti soltanto; da coloro che, conoscendo tutti i misteri della tecnica, trovansi nel caso di apprezzare giustamente, dagli effetti ottenuti, l'altissimo valore di quello.

Perciò lo stacco produce meraviglia nell'*Intermezzo mèlico* e nei componimenti che gli fanno seguito, allorché spunta tutt'a un tratto una nota insolita, un vivo riflesso di vita reale, e ai boschi incantati, alle fate, ai paesaggi fantastici si sostituiscono Villa Ludovisi, Piazza Barberini, l'Arco dei Pantani, il severo paesaggio dei dintorni di Roma, e quella che nel romanzo egli chiamerà latinamente: l'Urbe, per esprimere con un solo vocabolo la sua ammirazione d'artista:

Nei religiosi albori
sorge Roma augusta e mite;
e le sue cupole ardite
prende il sole, e i vasti fôri,
augurando ai nostri amori!

E poi: *tutta la gran piazza* di Spagna *aulisce al sole come un rosaio*, e la *tripla scala della Trinità accesa dai novelli fochi ride*, mentre l'obelisco, che *par fiorito, gioisce, come un roseo stelo*, nell'azzurro; e odesi *a piè dell'alta scala la fontana mormorare* e veggonsi *scintillare al sole le acque scroscianti nella barca* del Bernini.

In sua gloria la Madonna
sorridendo benedice
di su l'agile colonna
lo spettacolo felice.

Cresce il sole per la piazza
dilagando in copia d'or.
È passata la mia bella,
e con ella va il mio cor!

Chi è passata? Donna Maria Ferres y Capdevila o donna Elena Muti, le due eroine di *Piacere?*

A chi ha già letto il romanzo parrà quasi di riconoscerle tutt'e due in quei dolci ritrovi, in quelle dolcissime passeggiate di amanti; e gli parrà anche di leggere non una lirica di Gabriele D'Annunzio, ma qualcuno di quei componimenti poetici che Andrea Sperelli scriveva e faceva stampare in belle edizioni da bibliofilo, come la *Favola dell'Ermafrodito*, e in pochissime copie, al pari delle prove avanti lettera delle sue stupende acqueforti.

Non è forse Andrea Sperelli, il raffinato e corrotto amatore di cui il neo-romanziere ha impreso a narrarci le gesta, colui che ha scritto la strofa di questo rondò?

Quante volte, in sui mattini
Chiari e tiepidi, io l'aspetto!
.....
Su la piazza Barberini
S'apre il ciel, zaffiro schietto.
Il Tritone del Bernini
Leva il candido suo getto.

I nudi olmi ai Cappuccini
Metton già qualche rametto.
.....
Come il cor mi balza in petto
Se colei vedo, che aspetto!

Non pare proprio di lui la romanza che segue?

Vi sovviene? Fu il convegno
sotto l'arco dei Pantani.
Voi saltando giú dal legno,
mi porgeste ambo le mani.
.....

Voi chiedeste, con un riso
nei belli occhi: — Dunque andiamo?
Era bianco il vostro viso,
bianco assai. Risposi: — Andiamo —

Ma facean altre parole
gran tumulto in fondo a me.
Le contenni: il cuor nel petto
con che furia mi batté!

E non è una passeggiata fino alla piccola chiesa di San Giorgio, con donna Elena Muti o con donna Maria Ferres, quella che egli continua a descrivere con semplicità rara, efficacissima?

I mattoni bisantini
rilucean vermigli al sole
come fosser pietre fini,
carboncelli o corniole.

Oh San Giorgio benedetto!
Ivi alfin l'amor s'aprí.
Dolci cose io vi parlai.
Piano voi diceste sí.

E nell'altra romanza? Bisogna citare ancora:

Su l'Aventino ardeva
lento il giorno; e una gloria
come di bianche rose
versava il cielo...
Al pian nebbie leggere
si spandeano da 'l fiume,
.....

Dietro, grandi e vermigli
tra i cipressi, i palagi
su 'l colle imperiale
parean arsi da chiusi
fochi... In un sol confusi
romor profondo eguale,
suoni d'opere umane
salian dalla vicina
ripa; a Santa Sabina
squillavan le campane.

E chi legge il romanzo s'avviene in questo richiamo:

« D'intorno, i fiorai andavano offerendo in canestri le giunchiglie gialle e bianche, le violette doppie, lunghi rami di mandorlo. Un fiato di primavera passava per l'aria. La colonna della Concezione saliva agile al sole, come uno stelo, con la *Rosa mystica* in sommo: la Barcaccia era carica di diamanti: la scala della Trinità slargava in letizia i suoi bracci verso la chiesa di Carlo VIII erta con le due torri in un azzurro annobilito dai nuvoli, in un cielo antico del Piranesi.

« — Che meraviglia! — esclamò Donna Maria — Avete ragione d'essere tanto innamorato di Roma... »

E in quest'altro:

« Una sera, tornavano a cavallo dall'Aventino, giú per la via di Santa Sabina avendo ancora nelli occhi la gran visione dei palazzi imperiali incendiati dal tramonto, rossi di fiamma tra i cipressi nerastri che penetrava una polvere d'oro... E subitamente spinse al trotto il cavallo. Dietro loro, le campane di Santa Sabina e di Santa Prisca cominciavano a suonare, nel crepuscolo... Si fermarono all'Arco dei Pantani, dove li attendevano gli staffieri e le carrozze. »

E in quest'altro:

« La mattina dopo, egli andò, verso le undici, a piedi, lungo la via Sistina, per la piazza Barberini e su per la salita, *Era un cammino ben noto* (sottolineo io) Gli parea *di ritrovare le impressioni d'una volta*: ebbe un'illusione momentanea: il cuore gli si sollevò. La fontana del Bernini brillava singolarmente al sole, come se i delfini, le conchiglie, il Tritone fosser divenuti

d'una materia piú diafana, non pietra e non ancor cristallo, per una metamorfosi interrotta. »

L'accenno ch'egli fa nella lettera dedicatoria al Michetti:

« Siamo in verità assai lontani dal tempo in cui, mentre tu nella galleria Sciarra eri intento a penetrare i segreti del Vinci o di Tiziano, io ti rivolgeva un saluto di rime sospiranti

all'Ideale che non ha tramonti.
alla Bellezza che non sa dolori!

(e questi versi sono appunto in una lirica in fondo al volume *Isaotta*) tal accenno, dico, darebbe una definitiva conferma della derivazione del romanzo *Il Piacere* da quest'ultima fase poetica, se non ci fosse ancora di piú; se un'altra lirica, *Gorgon*, fin col mistico titolo, non desse il nodo del *pathos* di Andrea Sperelli, il motto rivelatore di tutto l'organismo del libro.

Ella tacque. Io la guardava.
In quell'attimo confuse
le nostre anime rimasero.
Io non seppi dirle: — V'amo.
Ella, forse paventando
l'ora, disse: — Rientriamo;
È già tardi. Io vi saluto. —
E tendendo la sicura
man, sorrise un'altra volta.
Quindi uscí.
La sua figura
ondeggiava alta ne 'l passo,
con un ritmo affascinante.
Un pensier dolce mi venne:
— Io sarò forse l'amante;
io felice le mie notti
dormirò sopra il suo cuore! —
Ah perché voi mi fuggiste?
Ebro, come d' un liquore
troppo forte, ebro di voi,
de 'l ricordo di voi, sento
da quel giorno in tutti i baci,
sento in ogni blandimento
feminile, sento in ogni
voluttà piú desiata,

o signora, voi, voi sola:
voi che tanto avrei amata!

Un rapido schizzo della tela del romanzo basterà ora anche per quei lettori che non hanno ancora avuto il tempo di leggerlo.

IV.

La famiglia Sperelli, napolitana, apparteneva a quella classe d'antica nobiltà italica in cui era tenuta viva, di generazione in generazione, una certa tradizione familiare di eletta cultura, di eleganza artistica. Il conte Andrea « era, per cosí dire, tutto impregnato d'arte. » Il padre gli aveva dato, tra le altre, questa massima fondamentale: « Bisogna *fare* la propria vita, come si fa un'opera d'arte. » Gli aveva anche detto: « Bisogna conservare ad ogni costo intiera la libertà fin nell'ebrezza. » Ed aveva soggiunto: « Il rimpianto è il vano pascolo di uno spirito disoccupato. Bisogna soprattutto evitare il rimpianto, occupando sempre lo spirito con nuove sensazioni e con nuove imaginazioni. » Morto il padre, passata a seconde nozze la madre, egli venne a Roma, per predilezione. Sopra un albo di confessioni mondane, alla domanda: « Che vorreste voi essere? » aveva risposto: « Principe romano. »

E, poiché l'autore si compiace di farci l'analisi del suo personaggio, togliamo in prestito altre sue parole:

« Certo egli ora entrava in un novello stadio. — Avrebbe alfin trovato la donna e l'opera capaci d'impadronirsi del suo cuore e di divenire il suo *scopo?* — Non aveva dentro di sé la sicurezza della forza, né il presentimento della gloria o della felicità. Tutto penetrato e imbevuto d'arte, non aveva ancora prodotto nessuna opera notevole. Avido d'amore e di piacere, non avea ancòra intieramente amato, né avea ancor mai goduto ingenuamente.

Torturato da un Ideale, non ne portava ancòra ben distinta in cima dei suoi pensieri l'imagine... Nel tumulto delle inclinazioni contraddittorie egli avea smarrito ogni volontà, ed ogni moralità. La volontà, abdicando, avea ceduto lo scettro agli istinti; il senso estetico avea sostituito il senso morale.»

Aveva già avuto varie amanti. Incontrando però donna Elena Muti, duchessa di Scerni, disse: «Ecco la *mia* donna.» E da lí a poco fu sua. L'amava? Era amato? Pare di sí. «Un bacio li prostrava piú d'un amplesso. Distaccati, si guardavano, con gli occhi fluttuanti in una nebbia torpida. Ed ella diceva, con la voce un po' roca, senza sorridere: Moriremo.» Poi, un giorno, tornando da una passeggiata a cavallo, Andrea, vedendola muta, le domandò ripetutamente:

«— Che pensi?

«— E bene, te lo dirò. Io parto mercoledí, non so per quanto tempo; forse per molto, forse per sempre, non so. Quest'amore si rompe per colpa mia; ma non mi chiedere come, non mi chiedere perché, non mi chiedere nulla: te ne prego. Non potrei risponderti.»

Egli, che credeva morirne, si consola presto, dimentica presto, o almeno cerca di consolarsi e di dimenticare con donna Ippolita Albonico. Ma fatti appena i primi passi, inciampa in un duello con un rivale e rimane ferito gravemente. Nella villa di Schifanoia, ospite di sua cugina la marchesa d'Atelcta, insieme col ritorno delle forze fisiche, prova nell'animo e nel cuore un ritorno all'arte, all'ideale, una mistica elevazione di tutto l'esser suo. Ahimé! Anche questa va a finire quasi subito in un'altra avventura d'amore.

Le prime fila s'intrecciano lungo i profumati viali del giardino di Schifanoja, tra le ombre deliziose del bosco, nella serenità della villeggiatura; idillio, quale poteva accadere tra due persone di straordinaria raffinezza nella coltura e nei gusti; idillio in cui la gentile figura di donna Maria Ferres spande attorno un'irradiazione purificatrice, e che intanto la snerva, la spossa; e, quando torneranno a rivedersi in Roma, la metterà

in balía di un ingannevole miraggio di misericordia e d'immolazione:

« — A poco a poco io lo salverò. »

Troppo tardi. Andrea Sperelli ha riveduta Elena Muti, divenuta lady Heatfield, e si è sentito avvampare dal desiderio di possederla di nuovo. Cosí, per un perfido gioco della sua immaginazione di artista, per quel fascino di simbolismo che gli soggioga l'anima nello stesso tempo che gli acuisce i sensi, durante il suo lavoro di seduzione attorno a Maria Ferres (la quale sembra assapori con voluttà la lentezza della propria caduta) egli è assediato, tormentato dalla rinascenza della sua antica passione che il reciso rifiuto di Elena eccita maggiormente. E mentre un soffio di lirismo, di misticismo poetico la conduce fino a fargli spargere, di notte, un fascio di rose bianche su la neve dinanzi alla porta di Maria Ferres, come un omaggio; quell'altra che gli si niega, dopo d'esser tornata a inebriarlo con una visita nello stesso salotto del palazzo Zuccari già consapevole di tante delizie d'amore, lo fa fremere sotto l'ansia d'una fallace promessa. E piú la sua « intelligenza gli fa trovare in fondo a ogni atto, a ogni manifestazione dell'amor di Elena, l'artificio, lo studio, l'abilità, la mirabile disinvoltura nello eseguire un tema di fantasia, nel recitare una parte drammatica, nel combinare una scena straordinaria » piú gli si accende nel cuore il malefico desiderio « di riprendere soltanto il possesso materiale della bellissima donna, di trarre dalla bellezza di lei il maggior possibile godimento, e quindi esserne per sempre liberato dalla sazietà. »

Calcolo sbagliato. Lo invadeva, invece, « un rincrescimento non bene definito, ma in fondo a cui si movevano forse, confuse con le memorie, la gelosia, l'invidia e quella suprema intolleranza egoistica e tirannica che lo spingeva talvolta a desiderare quasi la distruzione d'una donna già preferita e goduta, affinché ella non fosse piú goduta da altri. »

Questo vile sentimento si traduce in una perversione di cuore e di sensi di cui la povera donna Maria

ha il fosco presentimento e di cui riman vittima. In quel consapevole salotto, la sera che Maria vi venne la prima volta, egli confondeva in un unico abbraccio reale e ideale le due donne, e quasi godeva piú del corpo dell'assente che non di quello della presente. « A un tratto ebbe un sussulto. Aveva sentito su le labbra palpitare rapidamente i lunghi cigli di lei, a similitudine di un'ala irrequieta. Era una carezza strana, che dava un piacere insostenibile, era una carezza che Elena un tempo soleva fare ridendo, piú volte di seguito, costringendo l'amante al piccolo spasimo nervoso della vellicazione; e Maria l'aveva appresa da lui, e spesso egli sotto una tal carezza aveva potuto evocare l'imagine dell'*altra.* »

Allora un furore bestiale lo prende, quello di farle ripetere tutte le cose fatte dall'altra; il the sorbito dalla bocca di quell'altra, le parole: Mi piaci!, che gli aveva detto l'altra. « Egli la strinse di nuovo fra le braccia, la stese, la coprí di baci furiosi, ciecamente, perdutamente, con un divorante ardore, senza parlare, soffocandole il gemito su la bocca, soffocando su la bocca di lei un impeto che gli veniva, quasi invincibile, di gridare il nome di Elena!... »

Un sacrilegio!

> Ebro, come d'un liquore
> troppo forte, ebro di voi,
> del ricordo di voi, sento
> da quel giorno in tutti i baci
> sento in ogni blandimento
> femminile, sento in ogni
> voluttà piú desiata,
> o signora, voi, voi sola!...

E il giorno appresso, « smarrita, sbigottita, innanzi al cupo ardore del forsennato, ella gridava:

« — Ma che hai? Ma che hai?

« Ella voleva guardarlo nelli occhi, conoscere quella follia; ed egli nascondeva il viso, perdutamente, nel seno, nel collo, ne' capelli di lei, ne' guanciali.

« A un tratto, ella gli si svincolò dalle braccia,

con una terribile espressione d'orrore in tutte quante le membra, piú bianca dei guanciali, sfigurata piú che s'ella fosse allora allora balzata di tra le braccia della Morte.

« Quel nome! Quel nome! Ella aveva udito quel nome! »

Questo è il nodo del romanzo. La sua derivazione dalle liriche da me citate mi sembra evidentissima. È quest'ultima è la parte piú vera, piú viva del libro, la piú profondamente osservata, la piú efficacemente resa.

V.

Non c'è che dire: il romanziere ha studiato la *vita*. E se l'ha studiata e sorpresa in flagranti dentro il suo stesso cuore, come provano quelle liriche, e come talvolta egli si compiace lasciar trasparire, tanto meglio. Ma, forse, appunto perché il caso è troppo recente, non ha ancora avuto il tempo di mutarsi in ricordo, la realtà non è riuscita a trasformarsi pienamente in fantasma artistico, libero d'ogni dipendenza, esistente da sé, fuori della personalità dell'artista. Anzi questa personalità, tuttavia troppo invadente, non copre soltanto la figura del personaggio principale, ma si riversa, si effonde su tutto e su tutti, fino a ridurre il romanzo una bizzarra e potente condensazione dell'intiero lavoro artistico dell'autore.

Se non temessi di stancare la pazienza dei lettori, potrei facilmente radunare riscontri di tutte le grandi e piccole forme, dalle rappresentazioni della natura e degli uomini alle movenze dello stile e della parola. Né sarebbe opera inutile; perché da essi verrebbe fuori, se non m'inganno, la ragione intima d'ogni difetto del *Piacere* e rifulgerebbe maggiormente la conquista, già fattavi dall'artista, di forme superiori, lietissimo augurio per l'avvenire. Il lettore se ne avvedrà da sé,

leggendo il capitolo ottavo e le cento trenta pagine che vanno dall'undecimo al penultimo, bellissime.

Sono però capitoli, pagine, parte piú o meno estesa di un'opera d'arte, e che fanno maggiormente rimpiangere la mancanza dell'opera d'arte completa. Concentrando tutta la luce sul protagonista, lasciando nella penombra le altre figure, anche le piú importanti — donna Elena e donna Maria — e facendoci sapere di esse solo quel tanto che ha stretta relazione con quello, l'artista rimane nei limiti del suo diritto. Fargliene una colpa sarebbe pedanteria, se Andrea Sperelli fosse riuscito una creatura organata; se, con tutta la luce rivolta su lui, molte ombre non ne celassero tuttavia i lineamenti, o per lo meno non li velassero; se il *pathos* di costui, anima non volgare, intelligenza fine, immaginazione squisita, cuore sensibile, volontà fiacca, personalità squilibrata, si svolgesse intiero sotto gli occhi del lettore; o, almeno, se dai casi raccontati e rappresentati risultassero tali e tanti elementi che questi potesse, alla fine, sotto l'influsso della suggestione, finir di crearsi il personaggio da sé.

E di nuovo mi tornano in mente il mio voto e il mio augurio di sette anni fa: Se il D'Annunzio arrivasse a convincersi che in arte la *vita* è tutto, anche poesia! — *Esser convinto* che per l'artista *c'è un solo oggetto di studio, la Vita*, no, non basta. Molti la osservano piú seriamente di un artista, e intanto sono incapaci di infondere in quel materiale il soffio creatore. Quei personaggi visti vivere devono rivivere in un'altra luce piú pura, incorruttibile. L'artista, che ha dato ad essi la sua carne, il suo sangue, l'anima sua, dee vedere staccata e indipendente da lui la sua prole, sempre carne e sangue suo, come i figli sono carne e sangue dei padri. Il D'Annunzio già tende a questo; anzi si è accostato alla mèta e ben piú d'una volta è riuscito a toccarla. Guardando con occhio attento, si può trovare una ragionevole spiegazione di alcuni difetti del romanzo, soltanto nell'ipotesi che egli abbia qui riversato, per liberarsene, quanto aveva già accumulato, di tenta-

tivi, di ricerche, di preziosità, di eccessi nelle concezioni precedenti e nelle loro forme. Certe insistenze, certe calcature direbbonsi un'assurdità in cosí fino e potente artefice, se non fossero fatte a posta, proprio per dispregio di esse, per metterle fuori e purgarsene. E quest'albero carico di fronde e di frutta, fatto cosí crescere quasi per violenza di cultura, io desidererei fosse precisamente quello della sua bella *Parabola*:

Sarò come colui che si distende
sotto l'ombra d'un grande albero carco,
ormai sazio di trar balestra ed arco
e in su 'l capo il maturo frutto pende.

Non ei scuote quel ramo, né protende
la man, né veglia in su le prede al varco.
Giace; e raccoglie con un gesto parco
i frutti che quel ramo a 'l suolo rende.

Di tal soave polpa ei ne 'l profondo
non morde, a ricercar l'intima essenza,
perché teme l'amaro; anzi la fiuta,

poi sugge, con piacer limpido, senza
avidità, né triste, né giocondo.
La sua favola breve è già compiuta.

E poiché il citare da lui è tanto piacevole, farò un nuovo augurio alla sua arte con altri suoi nobili versi:

O buono
Spirito de la terra, e tu rinnova
La sua *vita!* Fa' lei piú pura e forte!

GIOVANNI EPISCOPO e L'INNOCENTE (*)

Un'opera d'arte è un problema di rapporti numerici di cui la scienza comincia già a intravedere la soluzione. Gli elementi che la compongono si aggregano nella fantasia dell'artista per l'affinità elettiva che è in tutte le cose della natura, materiali o spirituali. Si aggregano non è la parola propria; bisogna dire: si organano. Attorno a una prima quasi impercettibile sensazione comincia spontanea la fermentazione creativa, l'assimilazione, lo sviluppo, precisamente come per gli esseri viventi; e quella sensazione, al pari della cellula iniziale, domina l'intero processo, stabilisce quasi *a priori* la natura, il carattere, l'individualità piú o meno notevole di un'opera d'arte.

Gabriele D'Annunzio è sotto il fascino dei grandi romanzieri russi, Tolstoi e Dostoïevsky. I suoi recenti lavori, *Giovanni Episcopo* e l'*Innocente* si risentono di quel fascino. C'è tanto e tanto però da ammirare in essi, che lo studiare come e fin dove l'influsso di quei romanzieri abbia ora aiutato ora mortificato (piú mortificato che aiutato) le originali qualità dell'ingegno del D'Annunzio, sarà una non comune maniera di rendere omaggio all'artista valoroso, ancora in lotta con se stesso e con le impressioni delle creazioni altrui, e forse (non paia superbia l'accennarlo) uno spingerlo verso la fine della sua ben avviata rinnovazione.

Dico questo perché il D'Annunzio non sembra avere precisa coscienza di quel che avviene dentro di lui da qualche anno in qua. Né c'è da meravigliarsene; la coscienza critica è una cosa molto diversa della coscienza artistica. Egli confessa infatti il proprio disgusto di tutta la sua opera passata, che chiama vacua e falsa; e subito soggiunge che non sente «ancora in sé l'agitazione dell'opera futura né la coscienza del

---

(*) Da *Gli ismi contemporanei*, Catania 1898, pagg. 83 sgg. Il titolo è nostro.

nuovo potere. » Questo è già molto per un ingegno come il suo cosí riccamente dotato dalla natura.

A proposito del *Giovanni Episcopo*, scrive: « La persona del protagonista era stata da me osservata e studiata con intensa curiosità due anni innanzi... Ma il raro materiale raccolto con la possibile esattezza era rimasto grezzo in alcune pagine di note. Una sera di gennaio, sfogliando quelle note in un attimo, come nel bagliore di un lampo, *vidi* la figura dell'uomo; non la figura corporea soltanto, ma quella morale, per non so qual comprensiva intuizione che non mi parve promossa soltanto dal risveglio repentino d'uno strato della memoria, *ma dal segreto concorso di elementi psichici non riconoscibili ad alcun lume di analisi immediata.* (Sottolineo io queste parole.) Mai avevo assistito a un piú alto e piú spontaneo miracolo dell'intelligenza, alla perfetta riconstituzione d'un essere vitale nello spirito d'un artefice repentinamente invaso dalla forza creatrice. »

Ingenuo stupore di fronte a un fenomeno cosí naturale e cosí ovvio, come altrettanto ingenua risulta la formola che egli ne ricava: *Bisogna studiare gli uomini e le cose* DIRETTAMENTE, *senza trasposizione alcuna.*

Il suo *Giovanni Episcopo* e l'*Innocente* serviranno a dimostrare che l'osservazione diretta può avere, anzi ha certamente un gran valore scientifico, ma che in fatto d'arte è di un'utilità molto dubbia. L'opera d'arte è forma vivente. Le note, le osservazioni, l'analisi accumulate non bastano per loro stesse a produrla. Quel materiale disgregato e sminuzzolato dev'essere invaso dalla scintilla creatrice della forma che agisce casualmente, inconsapevolmente, misteriosamente, senza che mai a l'artista riesca di dirigerla a piacere.

Le note, le osservazioni possono spesso venir raccolte in occasioni, in tempi e luoghi diversi, con nessun preconcetto di servirsene per un determinato lavoro; e il vedere poi in che modo esse si siano fuse, messe a posto, e abbiano preso talvolta enorme sviluppo, e si siano rimpicciolite tal'altra, adattandosi

mirabilmente alle armoniche necessità della forma, non è il minore dei piaceri con cui l'artista vien compensato dei duri travagli della propria creazione.

La facoltà della forma è innata; nessuno studio, nessuna volontà umana può darcela. Non intendo dire con questo che tale facoltà non abbia bisogno di educazione; questa stessa educazione ha però qualcosa d'istintivo, di libero, e mette la sua impronta di originalità anche nelle forme artistiche piú perfezionate. Per ciò noi, a traverso le diverse opere d'un autore o di diversi autori, possiamo seguire il cammino d'un genere e notarne il processo di sviluppo; per ciò possiamo scorgere i parziali tentativi, i brancolamenti, le incertezze, fino al compiuto organamento nel capolavoro d'uno scrittore.

Gli elementi che concorrono all'educazione della facoltà artistica non sono soltanto elementi d'arte, cioè d'immaginazione, ma di riflessione; e questi possono benissimo prendere qualche volta il sopravvento e nuocere all'azione di quegli altri. È il caso che si osserva presentemente in Gabriele D'Annunzio; lo studiarlo con attenzione può giovare a tutti quanti corriamo dietro il luminoso fantasma del romanzo moderno.

* * *

Da un lustro in qua, l'avvenimento artistico piú notevole è senza dubbio l'invasione del romanzo russo nella letteratura dei popoli latino-germanici. Mi sembra sciocco chiedere alla politica una facile spiegazione di questo fatto. Il romanzo russo ha per se stesso tanto valore, da dispensarci di cercare fuori delle sue elevate qualità la ragione del suo gran successo. Suo merito principale è la straordinaria sincerità.

Essa, unita al sapore esotico dei sentimenti, spiega a bastanza la fortuna delle opere del Tolstoi e del Dostoïevsky, gli ultimi venuti e i piú poderosi. Alcune righe del Dostoïevsky ci daranno la chiave di questo affascinante nuovo mondo: « Il russo — egli dice in *De-*

litto e Castigo — è vasto come la sua patria, terribilmente inclinato a tutto quel che è fantastico e disordinato. Grande sventura esser vasto senza un genio particolare! »

Per ciò le creazioni dei romanzieri russi hanno una forte attrattiva per noi. Vi troviamo anime cupe, tormentate da bisogni ideali; caratteri rozzi e potenti, che operano con egual forza il bene e il male; volontà indomite, cuori assetati da strana sentimentalità di soffrire. Esaminati attentamente, tutti quei personaggi non ci sembrano in uno stato normale; qualcosa si è rotto nel loro cervello o non funziona bene. Sono tutti, o quasi tutti, nevrotici esaltati, gente da consegnarsi nelle mani dello Charcot e del Lombroso; persone che piangono volentieri, *perché i loro occhi sono abituati alle lagrime* (Dostoïevsky); cuori ai quali ripugnano tutte le ingiustizie sociali che non trovano spiegazione nel loro troppo semplice cervello; anime che sembra si sveglino ora al tumulto del mondo e ne rimangano sbalordite.

Il nostro scetticismo, la nostra corruzione si sentono scossi al loro contatto. Ma non possiamo compenetrarci con loro; differiscono troppo da noi. Il pessimismo stesso che pervade la nuova società latino-germanica è affatto diverso dal pessimismo slavo. Nel nostro ha parte maggiore la riflessione; in quello il sentimento. Inoltre per gli scrittori russi l'opera d'arte non è soltanto opera d'arte, ma di propaganda politica, religiosa, morale, adattata alle circostanze e ai bisogni della loro nazione. Per noi l'opera d'arte è già diventata qualcosa d'indipendente, di meno appassionata, piú vicina alla scienza, se si vuole, e quindi piú serena; come nella forma è piú concentrata, piú limpida, piú armonica essendo passata a traverso il classicismo greco e latino. Tentando di infondere nell'arte nostra la conturbata sentimentalità russa, noi facciamo opera stolta per piú ragioni. Le togliamo il suo carattere, le impediamo di essere lo specchio della nostra società, ne facciamo un lavoro di riflessi, un non senso. E questo, che è grave errore pei tedeschi, gravissimo pei fran-

cesi, diventa enorme per noi italiani che non ci siamo ancora assimilati tutti gli elementi nuovi di una civiltà altrove piú progredita e che dobbiamo assimilarceli perché consentanei all'indole della nostra razza, senza perder niente della nostra schietta individualità, che chiamerò romana per farmi intendere meglio.

Il D'Annunzio, per inclinazioni particolari del suo ingegno fine, propenso a sensualità e a passionalità quasi alessandrine, era eposto piú d'ogni altro fra noi al pericolo di lasciarci sedurre dalle qualità del romanzo russo; e vi si è infatti abbandonato, trasmodando. Nel *Giovanni Episcopo* c'è quasi una ebbrezza del nevrotismo russo, un'incoscienza che non è senza seduzioni, e nelle quali egli fonde cosí le proprie qualità originali con le qualità altrui, del Dostoïevsky precisamente, che farebbero mal augurare del giovane romanziere italiano, se non fosse venuto fuori l'*Innocente* a tranquillarci e a consolarci.

Nel *Giovanni Episcopo* non gli son valse a niente le note *raccolte con la maggiore possibile accuratezza*. Lo spirito artistico che ha incubato quel materiale non è il suo. Il fatto è dovuto accadergli in un momento di grave conturbazione della facoltà creatrice. Egli non si è nemmeno accorto di ricordarsi, piuttosto che di infondere il suo soffio vitale al personaggio. Se avessi sotto mano quelle note, colui che egli ha battezzato per *Giovanni Episcopo* e che dice essere stato conosciuto dal suo amico Angelo Conti per la prima volta nel gabinetto d'un medico all'ospedale di San Giacomo; colui ch'egli ha studiato assieme col Conti e col pittore Marius De Maria in una mortuaria taverna di via Alessandrina, dove quegli andava ad annegare nel vino i dolori e le umiliazioni domestiche, oh quanto facilmente potrei dimostrarlo diverso dal personaggio adombrato dall'arte che l'influenza russa ha sofisticata! E questa verità come trasparisce dalle parti del lavoro in cui la rappresentazione della realtà è riuscita, per naturale impulso sincera, per esempio in quelle pagine che descrivono la pensione dove serve Ginevra, e l'epi-

sodio di Tivoli dove si decide il destino del povero Episcopo! Pagine ammirabili per trasparenza di forma, per colorito, per evidenza, pagine veramente sue e veramente italiane.

Ma in quella notte malaugurata di gennaio, l'artista lasciò abbagliarsi da un quasi inesplicabile miraggio, inesplicabile per chi conosce le squisite e preziose qualità del suo ingegno. Egli credette di vedersi vivo e parlante davanti gli occhi lo strano personaggio studiato, e l'allucinazione fu cosí forte da non fargli scorgere che quel *Giovanni Episcopo* aveva una fisonomia straniera, un accento straniero; che il povero impiegatucolo, il vile soggetto della prepotenza del Wanzer e di Ginevra, balbettava cose imparaticce, sentimenti non suoi, filosofava, divagava come aveva divagato e sentito e pensato un altro fantasma artistico da cui erano state lasciate nell'immaginazione dello scrittore profondissime impronte. Niente di piú eccessivamente russo che quel travedimento di un *Christus patiens* nell'anima abbietta trascritta in quelle note della taverna di via Alessandrina.

— Che ne sai tu? — mi si potrà dire.

Ecco quel che ne so; leggete:

« Ed ora ella è qui, sta bene: m'accosto, la guardo di tratto in tratto; ma domani? Se la porteranno via. E che farò io allora, solo solo? Ora ella è qui, in questa camera, sulle tavole del letto; domani la cassa mortuaria sarà pronta, cassa bianca,... bianca, foderata di seta di Napoli... Ma non si tratta di questo. Io passeggio, passeggio incessantemente: io voglio comprendere. Son già sei ore che voglio e non riesco a concentrare i miei pensieri sur un sol punto... Passeggio, passeggio incessantemente, per questo non comprendo... Via, procediamo con ordine; ecco com'è avvenuto... Ecco, se voi volete sapere, cioè se io comincio dal principio... Io voglio raccogliere i miei pensieri e non ci riesco... Ah, ecco i minuti particolari, i piú minuti!... Ricordo, sí, ricordo tutto!... Aspettate, signori... Aspettate. Io, s'intende, non le ho detto nulla della mia be-

neficenza, al contrario... Aspettate ancora... poiché è necessario che io rimescoli questo fango... Dicono che il sole vivifichi l'universo. Il sole si leva, guardate: non è morto anch'esso? Morti dappertutto. Tutto è morto. Gli uomini sono soli, circondati di silenzio. Ecco il mondo!... "Uomini, amatevi l'un l'altro." Chi ha detto questo? Che comandamento è questo? L'orologio continua a battere, insensibile... Qual orrore! Due ore di mattino. Le sue scarpine sono lí, che attendono a piè del suo lettuccio. Domani, quando la porteranno via davvero, che diverrò io? »

Sono frasi scelte qua e là nel famoso monologo del marito di Benigna (Krotkaïa) monologo che il Dostoïevsky intitola a torto novella fantastica.

Ed ora leggete quest'altre frasi:

« Bisognerà che io vi racconti tutto, fin dal principio. Tutto fin dal principio. Come farò Io non so piú nulla, non mi ricordo piú di nulla, veramente. Come farò, signore, come fare? Oh Dio! Ecco... — Aspettate, vi prego, aspettate. Abbiate pazienza... Mi ricordo di tutto, di tutto, di tutto. Capite?... Ecco, guardate queste scarpette. »

Giovanni Episcopo parla cosí; e lungo l'intero lavoro il suo accento non muta. Racconta casi assai diversi da quelli dell'uffiziale russo diventato strozzino. Nessuna rassomiglianza può notarsi tra Benigna e Ginevra, tra il dramma del vigliacco marito di questa e quello piú elevato, piú tormentoso del marito di Beni gna... Eppure a chi ha letto *Krotkaïa* par di sentir narrare un'identica storia. Potenza della forma! In quel balbutire, in quel vaneggiare, in quel raccontare con precisione taluni episodi e sorvolare quasi smemoratamente su d'altri, c'è ben piú che il suono della voce e l'accento doloroso del personaggio; ci sono pure l'atteggiamento, i gesti, il carattere. Potenza della forma! Essa fa che l'uffiziale russo diventato strozzino non possa scambiarsi con *Giovanni Episcopo*, perché sarebbe assurdo, che un individuo si realizzasse piú volte, perché il tale accento, il tal suono di voce, il tal

gesto sono cosí essenzialmente d'un individuo, corrispondono cosí precisamente al carattere di lui, che invano tenta di appropriarseli un altro, senza avere l'intenzione di fargli il verso, di metterlo in caricatura.

Infatti *Giovanni Episcopo* rifà il verso di quel personaggio e di un altro similare dello stesso scrittore (del Marmeladoff di *Delitto e Castigo*) fin nei particolari minuti. Ho già detto che filosofeggia. «Non avete mai notato? Un uomo, una pianta, una qualunque cosa vi dà il suo vero aspetto una volta sola, ossia nel momento fugace della percezione. È come se vi desse la sua verginità.» «E *vedere* da per tutto intorno a voi questo nemico, (il proprio vizio), vederlo con una lucidità prodigiosa, scoprirne tutte le tracce, indovinare tutte le corrosioni, le devastazioni *nascoste! Vedere*, intendete? vedere in ciascun uomo la sofferenza, e comprendere, comprendere sempre, e avere una misericordia fraterna per ogni traviato, per ogni addolorato, e sentire nell'intimo della propria sostanza la voce di questa grande fraternità umana, e non considerare su la via nessun uomo come uno sconosciuto... Intendete? Potete voi intendere *questo in me*, in me che voi stimate pusillanime e abbietto e quasi idiota?»

No, non possiamo intenderti, povero Giovanni Episcopo, quantunque tu abbia preso al tuo originale anche il capriccio di mettere in corsivo certe parole perché facciano piú effetto; non possiamo intenderti, perché intendere significa pure giustificare e la falsità non può mai esser giustificata. Se tu avessi saputo mostrarti schietto e sincero, avresti parlato altrimenti; piú tristamente, piú efficacemente forse, ma da impiegatucolo nostrano, da quell'ubriacone che sei diventato per sommergere nel vino il sentimento della tua viltà e della tua abiezione. E quando un benefico raggio penetrava nella tua miseria morale coll'istinto della paternità, forse ti saresti trasfigurato davanti ai nostri occhi e saresti parso non un bruto ma un uomo, dove la tua parola non fosse stata maschera, e il tuo singhiozzo non fosse suonato in falsetto.

E in questo modo il D'Annunzio ha sciupato la propria creatura che poteva avere tanta vitalità da essere assolutamente lei e non il fantasma di un'altra creatura dell'arte! La colpa non consiste soltanto nella forma, si dilata anche nella sostanza. La sentimentalità di Giovanni Episcopo non apparisce morbosa, ma anche contraddittoria. Quel vigliacco, anzi quel vile si esamina troppo, ragiona troppo; vuol essere non quel che è, ma una specie di simbolo, vuol essere il *Christus patiens* profanamente accennato dall'autore.

Bisogna però aggiungere subito che soltanto Gabriele D'Annunzio poteva fare in Italia il miracolo di creare un'opera d'arte di seconda mano, e circondarla intanto di cosí gran fascino nei particolari da far quasi dimenticare la caduca natura di questa. Io ho insistito sul confronto per avvalorare la mia proposizione che in arte l'osservazione diretta è di un'utilità molto dubbia, ove il soffio creativo della forma non sappia giovarsene per infondervi la vera vita.

Nell'opera d'arte avviene cosí: l'intonazione principale determina fatalmente il resto. Se essa è davvero originale, non importa che parecchi elementi altrui vengano ad aggregarvisi per affinità; il suo carattere non muta. Inoltre, come la natura e la vita, un'opera d'arte, nata di suggestioni, diventa alla sua volta suggestiva. Un personaggio provoca la creazione d'una serie di personaggi, svolgimento di qualità rimaste in esso secondarie, elementari; un episodio, arricchendosi di un contenuto piú vasto e piú solido, si trasforma mirabilmente in soggetto principale; un particolare presso che insignificante si eleva, con libera vegetazione e con lieta fioritura, all'altezza di concezione indipendente. E l'ex-uffiziale, usuraio e innamorato che piange e fantastica e vaneggia davanti al cadavere di Benigna (Krotkaïa) avrebbe potuto benissimo produrre un *Giovanni Episcopo* originalissimo, se i documenti raccolti nella taverna di Via Alessandrina avessero avuto una vera incubazione creatrice, o, meglio, se avessero proprio contenuto qualcosa di speciale, di

caratteristico, di personale, capace di suscitarla nella fantasia dell'artista.

A uno scrittore come Gabriele D'Annunzio queste cose si possono e si debbono liberamente dire per metterlo in guardia contro se medesimo; si possono e si debbono liberamente dire perché dal suo stesso lavoro si scorge ch'egli non vive a suo agio in tale stato di soggezione alle influenze, non d'un'arte, ma di sentimenti e di fantasmi estranei alla sua natura molle e delicata.

* * *

L'*Innocente* rappresenta un grande sforzo dell'autore, per liberare la propria personalità artistica dalla rete in cui l'hanno avvolta i romanzieri russi, e mostrarla qual'è. Gli elementi stranieri vi sono già passati in seconda linea; vi si sente una ripresa dei motivi di *Piacere* nel carattere complicato, un po' artifiziale o artifizioso del personaggio, e qua e là nella forma; ma questo non nuoce; fino i difetti di un artista possono riuscire in qualche modo simpatici quando sono davvero suoi.

Tullio Hermil infatti potrebbe dirsi fratello carnale di Andrea Sperelli. È un corrotto, un raffinato nella corruzione, un artista della vita. Non incide acque forti, non cesella componimenti poetici di sapore arcaico, ma prepara, dispone, regola i suoi sentimenti e i suoi atti in maniera che fruttino al suo alto egoismo i maggiori benefizii. Ha l'orgoglio e la vanità della sua superiodità intellettuale, e si stima dispensato dal sottomettersi ai precetti della morale comune, ai doveri del suo stato.

Sposo a una bella e dolce creatura, l'ha offesa nei modi piú crudeli, senza riguardi, senza ritegni, diventando prima l'amante di due fra le piú intime amiche di lei, poi ostentando la relazione con una nota peccatrice. Dopo alcuni anni di matrimonio e la nascita di due bambine, tra Giuliana e lui ogni intima relazione

vien rotta. La donna soffre dignitosamente in silenzio; egli si compiace di quel patto di fraternità e d'amicizia pura, non tanto perché esso lo lascia libero, quanto perché può formarsene una sensazione impura, traendo dalla grande rassomiglianza di una sua sorella morta con Giuliana *un acre sapore d'incesto*.

Niente di spontaneo, niente di semplice in quest'anima supremamente egoistica. La lontananza dell'amante, lo spinge a riattaccarsi alla povera creatura, non per un sentimento affettuoso, ma per avidità di sensazioni strane, complesse, alle quali per poco non aggiunge attrattive il dubbio che la moglie non fosse rimasta sempre fedele.

E formola assiomi come questo: « La grandezza morale risultando dalla violenza dei dolori superati; perché ella avesse occasione d'essere eroica era necessario ch'ella soffrisse quel che le ho fatto soffrire. » Basta però una letterina dell'amante che lo invita a raggiungerla in Firenze perché i suoi propositi di riconciliazione vengan dispersi nel punto che piú sembravano vicini a ottenere quel resultato. Ed egli lusinga la propria corruzione con una sentenza, asseverando che il sogno di tutti gli uomini intellettuali sia quello « di essere costantemente infedeli a una donna costantemente fedele. »

Al ritorno, non ha rimorsi. Si meraviglia di sentirsi riafferrato dal sentimento della riconciliazione. « Ma è possibile? Ma è possibile? Ma dunque, dopo tutto quel che è accaduto, dopo tutto quel che ho sofferto, dopo tante colpe, dopo tante vergogne, io posso trovare nella vita questo sapore! Io posso ancora *sperare*, posso ancora avere il presentimento d'una felicità! »

Non bisogna lasciarsi ingannare dalle parole. Se il dubbio vago della fedeltà di Giuliana gli si affaccia alla mente, lo stesso turbamento sensuale concorre ad oscurargli la coscienza, a rendergliela ottusa. Egli confessa: « Io pensavo di riconquistare non l'anima sola di Giuliana, ma anche il corpo; e nella mia ansietà entrava una parte di orgasmo fisico... Senza accor-

germene, io avevo forse acuito e corrotto il mio desiderio con le immagini inevitabili generate dal dubbio; e portavo in me latente quel germe venefico. In fatti, sino allora in me era parsa predominante la commozione spirituale ed io, aspettando il gran giorno, m'ero compiaciuto in puri colloquii fantastici con la donna da cui volevo ottenere il perdono. Ora invece non tanto *vedevo* la scena patetica fra me e lei quanto la scena di voluttà, che doveva esserne conseguenza immediata. »

La scena avviene, ma avviene quasi immediatamente la rivelazione d'un fatto che ne annulla il godimento.

« — Non ti sei accorto che Giuliana è incinta? — gli dice sua madre.

« — Incinta! — egli balbetta.

« Mi si presentò allo spirito la verità brutale, in tutta la sua piú ignobile brutalità. Ella è stata posseduta da un altro... E una serie d'immagini fisiche odiose mi si svolse d'avanti gli occhi dell'anima, che io non potevo serrare. E non furono le immagini di ciò che era accaduto, ma anche quelle di ciò che doveva necessariamente accadere. Bisognò anche ch'io vedessi, con una precisione inesorabile, Giuliana nel futuro (il mio Sogno, la mia Idealità!) difformata da un ventre enorme, gravida d'un feto adulterino... »

E aggiunge: « Io amavo quella povera creatura anche nella sua impurità. Tranne quell'impeto subitaneo di collera suscitatomi dalla gelosia carnale, io non avevo ancora provato contro di lui un senso d'odio o di rancore o di disdegno. Non m'era balenato alcun pensiero di vendetta. In vece, io avevo di lei una misericordia profonda. Io accettavo, fin da principio, tutta la responsabilità della sua caduta. Un sentimento fiero e generoso mi sollevò, mi esaltò. "Ella ha saputo chinare il capo sotto i miei colpi, ha saputo soffrire, ha saputo tacere; mi ha dato l'esempio del coraggio virile dell'abnegazione eroica. Ora è venuta la mia volta. Io le debbo il contraccambio. Debbo salvarla ad ogni

costo". E questa sollevazione dell'anima, questa cosa buona, mi veniva da lei. »

Ma, ripeto, non bisogna lasciarsi ingannare dalle parole di Tullio Hermil. Non il suo sentimento, ma la sua carne si ribella, non il suo sentimento ma i suoi sensi si sottomettono. Dopo aver chiesto a Giuliana il nome di *quell'uomo*, dopo ch'ella gli ha risposto soltanto: « T'ho amato sempre, sono stata sempre tua, sconto con quest'inferno un minuto di debolezza, intendi? *un minuto di debolezza...* È la verità. Non senti che è la verità? » dopo questo, che credete voi che avvenga?

« Ancora un attimo lucido; e poi l'effetto d'un impulso cieco, selvaggio, inarrestabile. Ella cadde sul cuscino rovescia. Le mie labbra soffocarono il suo grido. »

Unicamente l'egoismo della sua carne gli suggerisce d'impedire il suicidio di Giuliana e gli fa prendere la risoluzione di celare alla propria famiglia, specialmente a sua madre, il terribile caso; unicamente quell'egoismo gli fa rivolgere tutto il suo odio verso la creatura a cui prima vuol interdire la nascita e poi la vita.

Egli tenta di persuadersi e di persuaderci del contrario: « Uno strano ardore di sacrifizio mi infiammava subitamente, mi spingeva ad abbracciare la mia croce. La grandezza dell'espiazione mi pareva degna del mio coraggio. » Ma spesso, andando verso la *sorella* dolorosa per tentar di consolarla, egli smarriva la via; cercava invece le labbra di Giuliana. « Ed erano baci prolungati fino alla soffocazione, erano strette quasi rabbiose, che ci lasciavano piú affranti, piú tristi, divisi da un abisso piú cupo, avviliti da una macchia di piú. »

Una cosa però sono le parole, un'altra i fatti. Egli fa un tentativo per incontrare il supposto seduttore di sua moglie, ma sente quasi un sollievo quando lo sa lontano, malato di spinite, vicino a morire. E tornato alla Badiola, dov'è Giuliana e tutta la famiglia, prova di nuovo un avvicendarsi di fermenti, di inerzie, di crisi contradittorie, di abbondanza, di aridità. E dubita

di sé: « Chi sa! L'uomo è, sopra tutto, un animale accomodativo. Non c'è turpitudine o dolore a cui non s'adatti. Può essere che io finisca con un accomodamento. Chi sa! »

Ed è cosí. Egli sente per la moglie colpevole una tenerezza infinita, intanto che gli si vien maturando nella mente il proposito dell'uccisione del nascituro. E quando questi è nato, l'idea del delitto diventa di mano in mano piú lucida, piú insistente, e le ricerche del mezzo piú semplice e piú nascosto non cessano un minuto. Questa ossessione fa tacere ogni altro sentimento, fin la gelosia della sua carne. E un giorno, come un lampo, un'idea gli passa per la mente... « Era il ricordo d'una lettura lontana? Avevo trovato descritto in qualche libro un caso analogo? [1]. O qualcuno, un tempo, m'aveva narrato quel caso come occorso nella vita reale? »

Si vede che neppur l'odio era capace di suggerirgli qualcosa di suo proprio! Ed egli accetta il vile suggerimento, prende tutte le cautele, calcola con indicibile freddezza tutte le possibilità, tutte le circostanze.

Un anno dopo scrive:

« Andare d'avanti al giudice, dirgli: "Ho commesso un delitto. Quella povera creatura non sarebbe morta se io non l'avessi uccisa. Io Tullio Hermil, io stesso l'ho uccisa. Ho premeditato l'assassinio, nella mia casa. L'ho compiuto con una perfetta lucidità di coscienza, esattamente, nella massima sicurezza. Poi ho seguitato a vivere col mio segreto nella mia casa, un anno intero, fino ad oggi. Oggi è l'anniversario. Eccomi nelle vostre mani. Ascoltatemi. Giudicatemi."

« Posso andare d'avanti al giudice, posso parlargli cosí?

« Non posso né voglio. La giustizia degli uomini non mi tocca. Nessun tribunale della terra saprebbe giudicarmi.

« E pure bisogna che io mi accusi, che io mi con-

---

[1] In una novella del Maupassant?

fessi. Bisogna che io riveli il mio segreto a qualcuno.
« A CHI? »

Le trecento settantadue pagine della sua confessione non rivelano però il lento lavorío del rimorso, né questo bisogno dell'accusa. Tullio Hermil, pur compiacendosi di distrigare l'arruffata matassa delle sue sensazioni e dei suoi sentimenti, rimane quasi estraneo a tutto quel che va scrutando nel proprio cuore corrotto.

Si scorge benissimo che egli assapora un nuovo piacere di perversione riandando il passato. È composto, chiaro, minuzioso, come sarebbe un narratore di casi altrui; la sua mano non vacilla, la sua voce non è commossa; il fantasma dell'*Innocente* non lo turba un solo momento durante la lunga confessione. Gli avvenimenti gli sfilano dinanzi a gli occhi della memoria con ordine ammirabile. La sua abitudine di osservarsi, di studiarsi, di gustare nella vita, durante l'azione, ogni depravato movimento dell'anima sua, lo sostiene nella dura opera e lo aiuta a dar colore e rilievo a ogni minimo incidente. Ma non ci dica: « Bisogna che io mi accusi, che io mi confessi. » Non possiamo credergli su la parola. E questo mi sembra il cardinale difetto del libro.

Nel *Giovanni Episcopo* il tentativo di nascondere la personalità dell'autore dietro quella del personaggio c'è, quantunque mal riuscito perché di seconda mano. Chi non è impacciato da ricordi letterari, chi non guarda tanto pel sottile può venir facilmente illuso da quell'accento che balbetta dietro i fantasmi fuggenti, da quella parola che ripete, ritorna indietro, riprende, da quell'immaginazione che divaga e si turba e si confonde, da quella ragione intermittente per l'abuso delle bevande alcooliche.

Nell'*Innocente*, per quanto sia visibile l'intento dell'autore, l'illusione non si produce una sola volta. C'è il fantasma d'un personaggio, non un personaggio che prova il bisogno di confessarsi, di accusarsi. L'artifizio della narrazione in prima persona, che il D'Annunzio predilige in questi suoi ultimi lavo-

ri, non arriva fino a vincere il lettore. In un punto anche la forma gli resiste, non si piega alle necessità del soggetto; anche quella forma, che nelle mani di lui è cera molle, pronta a ricevere qualunque atteggiamento, s'aggrava, come in questo brano.

Tullio Hermil ha già commesso il delitto. Davanti al morticino il suo cuore sconvolto si solleva, e sta per lasciargli sfuggir di bocca: « Sapete voi chi ha ucciso quest'innocente? » Ma un terrore subitaneo gli agghiaccia il sangue, e gl'irrigidisce la lingua.

Un parossismo febbrile lo fa tremare; i suoi lo conducono via, lo mettono a letto.

« Il passaggio delle immagini rapide e lucide continuava. Ricordavo, con terribile intensità di visione, l'agonia del bambino. — Era là agonizzante, nella culla. Aveva il viso cinereo, d'un colore cosí smorto che sui sopraccigli le croste del lattime parevano gialle. Il suo labbro inferiore depresso non si vedeva piú...

« — Su, su, trasportiamo la culla vicino alla finestra, alla luce. Largo, largo! Il bambino ha bisogno d'aria. Largo!

« Io e mio fratello trasportavamo la culla che pareva una bara. Ma alla luce lo spettacolo era piú atroce a quella fredda luce candida della neve diffusa. E mia madre:

« — Ecco muore! Vedete, vedete, muore! Sentite, non ha piú polso.

« E il medico:

« — No, no. Respira. Finché c'è fiato, c'è speranza. Coraggio!

« E introduceva tra le labbra livide del morente un cucchiaino d'etere. Dopo qualche attimo, il morente riapriva gli occhi, torceva alto le pupille, metteva un vagito fioco. Avveniva una leggera mutazione nel suo colore. Le sue narici palpitavano.

« E il medico:

« — Non vedete? Respira. Fino all'ultimo, non bisogna disperare. »

.....

« E il medico dava un altro cucchiaino d'etere. E l'agonia si prolungava, e lo strazio si prolungava. Le manine si sollevavano ancora, le dita si muovevano vagamente; tra le palpebre socchiuse le iridi apparivano e sparivano ritraendosi come due fiorellini appassiti, come due piccole corolle che si richiudessero flosce raggrinzandosi.

« Cadeva la sera, innanzi all'agonia dell'Innocente. Su i vetri della finestra era come un chiarore d'alba; ed era l'alba che saliva dalla neve in contro alle ombre... »

Abbrevio ancora.

« Un suono indescrivibile, che non era un vagito né un grido né un rantolo, esciva dalla boccuccia quasi cerulea, insieme con un po' di bava bianchiccia. E mia madre come una pazza si gittava sul morticino. »

Sono quattro pagine di racconto particolareggiato, filato. Il lettore dimentica che non si tratta d'una scena diretta, ma della visione interna, della memoria di una scena. Né vale che Tullio Hermil aggiunga: « Cosí rivedevo tutto, a occhi chiusi: aprivo gli occhi, e rivedevo tutto ancora, con un'intensità incredibile. » Bisognava che qualcosa d'immateriale, d'impalpabile, l'immateriale, l'impalpabile della visione, si trasfondesse, apparisse nella forma, qualcosa insomma che rivelasse la visione indiretta di quell'istante.

Allo stesso modo in tutto il romanzo manca l'accento, la nota, la sfumatura dei ricordi a traverso il sentimento immediato, che è il bisogno di confessarsi e di accusarsi.

Dirlo non vale; occorreva farlo sentire; occorreva che Gabriele d'Annunzio s'annullasse nella personalità di Tullio Hermil, precisamente come nel brano qui sopra citato Tullio Hermil doveva darci l'impressione della sua allucinazione, non la sensazione della visione immediata.

Il personaggio di Tullio Hermil è creazione cosí spontanea della immaginazione di Gabriele D'Annunzio, che ci vuole un certo sforzo per accorgersi di questa man-

canza. Il fratello carnale di Andrea Sperelli è cosí corrotto, è cosí raffinato nella sua corruzione, è cosí artista nella vita; ci son tanti riflessi nella sua personalità della personalità artistica del D'Annunzio, quale si è a noi rivelata specialmente nelle poesie, che il difetto si avverte ad intervalli, e quando piú lo scrittore si trascura e si lascia andare. Per esempio in certe minuzie di osservazione che la commozione avrebbe fatto dimenticare, come questa: « Soltanto la pulsazione visibile della carotide nel collo e qualche contrazione convulsiva delle mani davano indizio di vita; » in certe descrizioni di paesaggio troppo leziosamente accarezzate, o di particolari secondarii, come quello delle rondini affaccendate nei loro nidi nella casina di Villalilla o quello del canto notturno dell'usignuolo alla Badiola, notato e quasi trascritto in una pagina e mezza (²). Ci son tanti riflessi della personalità artistica del D'Annunzio in certe sopravvivenze di forme stilistiche, che diventano una stonatura nella semplicità ora raggiunta (« un profumo denso e caldo saliva nel sole col *ritmo d'un alito*; il *parto arboreo*; la *santità* della luce; il *domo* ceruleo; il sorriso esiguo che *stilla* di sotto alle palpebre; la *gloria* primaverile; la fronte tenue e pura *come una particola*, *sororale*; il sorriso tenue e inestinguibile *dei Lari*; » e tanti altri che non mi ricorrono alla memoria) da produrre lo strano effetto di far stare in dubbio se parli lui per conto di Tullio Hermil, o se questi racconti da sé i tristi casi intervenutigli. Certamente dimentichiamo Tullio Hermil, quando lo vediamo smarrire dietro le descrizioni del battesimo, o della tumulazione del bambino, fino a ripetere tutte le circostanze delle due cerimonie e le parole rituali latine pronunziate dal prete.

E cito tutto questo per provare al D'Annunzio

(²) Imitazione anzi traduzione di una pagina del Maupassant; cosa che fa sospettare altre imitazioni e traduzioni non ancora accertate. L'interpolazione era evidente anche prima che se ne scoprisse l'origine.

l'inutilità dell'osservazione *diretta* da lui predicata, se essa non riesce a trasformarsi in fantasma artistico, che è cosa ben diversa. Nel *Giovanni Episcopo* per un canto, nell'*Innocente* per un altro la trasfigurazione per dir cosí della realtà, delle note, dei documenti, non si è potuta avverare, e la sua opera d'arte ne rimane diminuita, almeno per chi la guarda unicamente come opera d'arte. Giacché, pei lettori ordinari e distratti, tanto il *Giovanni Episcopo* quanto l'*Innocente* hanno attrattive di valore elevato, specialmente in quelle pagine del primo dove il riflesso altrui è meno compenetrato col materiale proprio dell'autore; in quelle pagine del secondo dove l'affetto, l'evidenza, la ricchezza del colorito impediscono di osservare spassionatamente, e lasciano impressione profonda; e di quest'ultime voglio notare la prima e la seconda riconciliazione di Tullio con Giuliana, in modo particolare la scena interessantissima e capitale a Villalilla, e tutte le pagine che seguono alla rivelazione della colpa di Giuliana e precedono la perpetrazione del delitto su l'*Innocente*.

Ho detto che nell'*Innocente* l'influsso dei romanzi russi è passato in seconda linea. Forse dovremmo riconoscerlo un po' nel carattere corrotto e complicato di Tullio Hermil, se la derivazione di esso dall'Andrea Sperelli dello stesso autore non lo giustificasse in qualche modo. L'influsso però è potentissimo nel personaggio di Federico, una specie di Levin tolstoiano. Il D'Annunzio, che abusa delle formole, ne fa un contrapposto al *Christus patiens* e lo chiama il *Cristo della gleba*. È infatti un discepolo del Tolstoi, un apostolo di carità e di lavoro come lui; creazione voluta, eccentrica, troppo eccezionale e quasi innaturale in Italia. Di origine russa è anche il personaggio Giovanni Scordio, piú simbolo che uomo vero. E non è forse un po' russeggiante Giuliana, figura poetica di problematica moralità, di sentimentalità quasi morbosa, come parecchie di quelle creature di cui si compiacciono tanto volentieri i romanzieri russi, che probabilmente ne trovano

gli originali in una società dove la civiltà piú squisita s'innesta male sul ceppo della piú rozza barbarie?

Il fatto di vedere già relegati questi influssi in seconda linea è di lietissimo augurio. L'ingegno di Gabriele D'Annunzio è cosí promettente e ha dato frutti cosí fuori dell'ordinario, che il veder me, tra i suoi piú vecchi e sinceri ammiratori, tanto severo con lui non può recare nessuna meraviglia. Il *Giovanni Episcopo* e l'*Innocente*, per qualunque altro scrittore in Italia, sarebbero opera di gran conto con tutti i difetti notati. Pochi romanzi nostrani hanno uguale intensità di interesse, di commozione, e uguale ricchezza di contenuto; pochissimi o nessuno uguali bellezze e diciamo anche lenocinii di forma. Ma a lui si può chiedere ben altro.

Da lui si può e si deve pretendere finalmente quella sincerità che è la principal dote di un artista e il piú solido pregio di un'opera d'arte: da lui si può e si deve pretendere che finalmente si mostri lui, proprio lui, senza maschera, senza influssi estranei, senza concessioni di sorta alcuna. Egli ha la giovinezza oltre l'ingegno, la giovinezza che forma da sé sola una forza immensa; ma egli ormai sta per varcare la soglia della virilità. E il giorno che si affaccerà a quella soglia con in mano una nuova opera d'arte virile, io vorrei salutare l'autore compiutamente liberato da quella tabe patologica e corrotta che ora ispira le sue creazioni, rinnovato a dirittura, italiano schietto, e degnamente trionfante.

LA CITTÀ MORTA (*)

Poiché le rappresentazioni di essa in Italia sono ritardate, si dice, fino a giugno, tentiamo di darcene intanto una rappresentazione ideale.

Abbiamo il volume sotto gli occhi. L'immaginazione

(*) Da *cronache letterarie*, Catania 1899, pagg. 109 sgg.

è assai piú compiacente della realtà. Un'attrice, un attore hanno sempre qualcosa di piú e qualcosa di meno nell'aspetto, nella voce, nel gesto con cui dovrebbero far vivere sul palcoscenico un personaggio. Particolari che sembrano insignificanti attenuano grandemente il godimento estetico in teatro, quando non gli nuocciono a dirittura. Tentiamo dunque di darci della tragedia dannunziana una rappresentazione ideale, cioè conforme all'idea voluta attuare dal poeta.

Fino a pochi mesi fa dovevamo contentarci di conoscere le intenzioni di lui per mezzo delle interviste dei suoi ammiratori ed amici. Intorno alle intenzioni di chi si accinge a fare un'opera d'arte è imprudente discutere. Bisogna dire soltanto: — Va bene; mettetele in atto; ne ragioneremo poi.

Non già che non si possano talvolta discutere le intenzioni, quando, per esempio, sono evidentemente assurde. Ma siccome dal detto al fatto, secondo il proverbio, corre gran tratto, cosí mi par meglio rassegnarsi ad attendere. Le intenzioni, lungo il cammino, inciampano in difficoltà di esecuzione che ne modificano le crudezze, ne infrenano gli eccessi. Quel che di raramente buono c'è in esse, si trasfonde intero nell'opera d'arte; il po' di strambo, di cattivo che non vien potuto eliminare non risulta poi tale da danneggiarla fortemente.

Infondere nell'anemico organismo della drammatica moderna tutta la maestà, tutta l'idealità ieratica della tragedia greca, fino a sconvolgere i mezzi materiali di cui si serve il teatro attuale, e le abitudini del pubblico a un certo modo di rappresentazione; far sorgere in Albano, in vista del lago, fra gli ulivi, un teatro di foggia antica dove i capolavori della musa tragica greca e i capolavori della musa tragica contemporanea, o, piú modestamente, i lavori, i tentativi di essa si alternerebbero davanti a un pubblico capace di intenderne le bellezze e di apprezzarne le arditezze, non erano, secondo me, intenzioni cosí strane, cosí assolutamente impossibili da permettere di condannarle anticipatamente.

Le riproduzioni dei drammi di Eschilo e di Sofocle, avrebbero potuto riuscire cosa assai diversa dalle recitazioni scolastiche fatte ogni anno dagli studenti inglesi e tedeschi al cospetto di professori e di dotti, pei quali non hanno misteri le piú riposte meraviglie del testo originale. Un pubblico speciale avrebbe potuto, per qualche ora, darsi il gusto di rivivere un'altra vita intellettuale, e ottenere direttamente quelle grandiose impressioni che formarono la delizia del popolo piú artistico che mai sia stato al mondo.

In quanto ai lavori nuovi, imitazioni, derivazioni dagli antichi esemplari, perché diffidarne prima di averli sott'occhio? Ferve negli scrittori e nel pubblico l'ansiosa ricerca di qualcosa di meglio, di piú elevato, di piú raro che non somministrino le commedie e le *pochades* da le quali sono a stento alimentate le fiacche rappresentazioni dei nostri teatri. Parecchi tentativi hanno avuto la fortuna di vincere gli ostacoli di un'educazione estetica molto scarsa, e quelli, anche piú ardui, delle vecchie abitudini. Buon numero di convenzioni teatrali,che già s'imponevano come dommi, sono state eliminate; concetti che sembravano repugnanti alla forma drammatica sono apparsi sul palco scenico, dando vita a personaggi, a caratteri, a passioni, a catastrofi che hanno allargato i confini, dentro cui si era aggirata finora questa forma d'arte.

Perché altri tentativi non avrebbero potuto farsi, cavando fuori nuove conseguenze da vecchie premesse, facendo germogliare semi rimasti addormentati, operando innesti fecondi, procurando anche ibridismi che trasporterebbero nel dominio dell'arte scenica i miracoli ottenuti dalla instancabile pazienza dei fioricultori?

— Anche il *simbolismo?*

A *priori*, io non oso dire di no. Tutto sta nel modo e nella misura.

Per parecchi secoli, l'arte drammatica si è servita del *tipo*; poi, per logica evoluzione, ha messo fuori l'*individuo*; prima, per esempio, con caratteristiche gene-

rali, l'*avaro*, il *geloso*; poi, un tal *geloso*, in tal *avaro*, Otello, il notaio Guerin. Presentare ora personaggi, caratteri, situazioni che, sorpassando il significato individuale, aprirebbero alla intelligenza e alla fantasia degli spettatori orizzonti piú larghi, e darebbero anche sensazioni piú profonde, piú complicate di quelle che sogliono scaturire da individui, da caratteri, da passioni, da situazioni determinate, perché mai, dico, dovrebbe sembrare a *priori* impossibile?

Questo però presuppone che un artista, intraprendendo un'opera d'arte, conosca innanzi tutto la intima essenza di quella forma e i limiti ad essa imposti dalla sua natura; presuppone che egli sappia che l'essenza d'una forma d'arte è superiore a qualunque potenza d'ingegno, e che neppure il genio sconvolge o inverte le funzioni vitali di essa, anzi le sente e le incarna piú compiutamente di ogni altro; cosí compiutamente talvolta, da esaurire tutte le possibilità d'una forma e chiuderne il ciclo di evoluzione.

La tragedia con personaggi moderni non è precisamente una novità. Invece di tragedia è stata chiamata dramma. Non è una novità il tentativo di trasportare in un soggetto moderno il Fato degli antichi greci. Zaccaria Werner l'ha fatto nel 1810, col suo *Ventiquattro febbraio*, di cui ci ha dato, se non sbaglio, la traduzione e uno studio critico il Mazzini. Questo non significa che non si possa ritentare con altro modo, con altra misura. Del *Fato* dei greci non abbiamo idee esatte; filosofi ed eruditi non sono punto di accordo intorno al vero significato di questa concezione religiosa. Pel D'Annunzio, per esempio, l'interpretazione del *Fato* consisterebbe nell'influenza dell'ambiente, nella violenza che la passione esercita su la ragione, nelle determinazioni prodotte nel cuore e nella intelligenza dagli studi particolari a un individuo.

Siamo lontani dal *Fato* greco, molto lontani da Edipo destinato ad essere uccisore del padre, marito della madre e per questi involontari delitti condannato ad errare cieco e miserabile pel mondo, fino a che non

troverà requie nel bosco delle Furie e non diventerà genio benefico per la città di Atene. Non importa. Il pregio dell'indeterminatezza di certi concetti consiste appunto nelle diverse interpretazioni che essi permettono all'artista per scopi artistici. L'essenziale è che questi scopi artistici siano raggiunti.

Dicevo dunque che fino a pochi mesi fa dovevamo contentarci di conoscere le intenzioni di Gabriele d'Annunzio. Ora che abbiamo sotto gli occhi l'opera bell'e compiuta, cerchiamo di renderci conto se alle intenzioni ha corrisposto il fatto.

* * *

Siamo avvertiti dal titolo che non dobbiamo attenderci niente di reale, o poco assai. La città morta è Micene *ricca d'oro*, nell'Argolide *sitibonda*, come dicono le scolie con perdonabile pedanteria. Bisogna dimenticare che gli scavi di Micene furono fatti, tra il '73 e il '78, dal mecklemburghese Schliemann e dalla sua Signora, e non stupirsi se gli scavi del lavoro di fantasia dànno risultati alquanto diversi da quelli descritti dal vero scopritore delle tombe degli Atridi. Non si tratta di una ricostruzione, ma d'una creazione che toglie in prestito dalla realtà i particolari che gli fanno piú comodo. Il poeta ha diritto di agire cosí.

Le *dramatis personae* (dire personaggi è parso una volgarità?) sono indicate con semplici nomi, quasi per spogliarle di ogni bassa caratteristica. Forse notare, invece di *Alessandro*, *Leonardo*, *Anna*, *Bianca-Maria*, notare soltanto: *Un Uomo*, *Un altr'uomo*, *Una donna*, *Una Vergine*, *Una Vecchia* sarebbe stato meglio; lo dico senza malizia, giacché il poeta vuol raggiungere l'idealizzazione dei personaggi anche con questi espedienti. Nelle rappresentazioni di Parigi ha vestito le donne con larghe tuniche greche, e gli uomini... da biciclisti, come ci ha fatto sapere il Sarcey, se pure questa non è stata un'irriverente grossolanità del critico francese.

Tutti i personaggi sono oppressi dall'ossessione ar-

cheologica. Per Leonardo, la cosa è naturalissima; è invasato dall'idea di scoprire le tombe degli Atridi. Si capisce pure che un poeta come Alessandro, che ha voluto accompagnare l'amico nella difficile e nobile impresa, viva con l'immaginazione nel mondo mitologico di Omero e di Sofocle.

Sembra un po' strano che le due donne, Anna e Bianca-Maria, non leggano altro all'infuori dell'*Antigone* durante la monotonia delle lunghe giornate d'ozio; e che Anna, la cieca, racconti alla nutrice la favola della ninfa *Io;* eppure reca meraviglia che il poeta abbia ceduto un momento alle lusinghe della verosimiglianza facendo addormentare la vecchia a quel racconto.

Sarebbe ridicolo avere un attimo di curiosità intorno alla condizione dei personaggi. Anna è divenuta cieca dopo il matrimonio? O Alessandro, vinto da un impulso di generosissimo affetto, l'ha sposata proprio per quei begli occhi limpidi, ma muti alla luce? Immaginate quel che vi pare. Tanto piú che la stessa Anna sembra di scordarsi di essere cieca quando dice, parlando di Zacinto: *Io non conosco l'isola; ma una sera, nel mio primo viaggio la vidi di lontano e mi pareva l'Isola dei Beati.* Queste minuzie non hanno niente che fare con l'azione, col dramma intimo che i personaggi ci vogliono raccontare, adoperando un linguaggio adatto all'ambiente, tra quei tesori di arte antica che ricompaiono al sole dopo migliaia di secoli — avori, vesti, diademi, maschere del Re dei Re, di Clitemnestra, di Cassandra, ogni cosa di oro massiccio — tra i versi di Omero, di Eschilo e Sofocle che suonano a ogni istante su le labbra di tutti.

In una rappresentazione ideale noi possiamo prestare docile orecchio ai periodi ondulanti, spiegantisi con lenta maestà, scandentisi al pari dei greci trimetri, degli anapesti, dei tetrametri-trocaici, dei giambici eschilei e sofoclei. È vero che dobbiamo foggiarci uno special modo di recitazione simile a melopea, che di tratto in tratto, si esalti fino a divenire melodia; ma nella nostra condizione è lecito permetterci tutto.

I personaggi si sono sollevati molto in alto, in una regione dove possono sentire e pensare a modo loro, fuori d'ogni volgarità, fuori anche dell'umanità, ed esprimersi in conseguenza. Sono nel dramma, cioè nella tragedia, e nello stesso tempo quasi estranei a quel che accade dentro di loro e attorno a loro.

Anna, la cieca, sente, indovina che Bianca Maria le toglie il cuore del marito, eppure compatisce, perdona e pensa di eliminare l'ostacolo all'unione dei due cuori: se stessa.

Bianca-Maria è appena turbata dall'impuro amore che le è germogliato nel petto.

Alessandro, il poeta, fa serenamente olocausto della moglie al suo nuovo amore per Bianca-Maria; e quando la vergine gli domanda: — *Che volete fare di me, della creatura che amo, che amate? Dite!* — egli risponde: — *Lasciate che il destino si compia.*

Leonardo è preso da folle passione per la sorella; e venendo a cognizione ch'ella ama, riamata, Alessandro, pensa soltanto a purificare per sempre quella creatura, annegandola nelle acque della fonte Perseia. E allora si sente tutto puro anche lui!

— *Se ella ora si levasse, potrebbe camminare su l'anima mia come su neve immacolata... S'ella rivivesse, tutti i miei pensieri per lei sarebbero come i gigli, come gigli.*

Lo stesso Alessandro, il poeta innamorato, davanti al cadavere dell'amata non ha uno scatto; soltanto, *con gesto imperioso*, dice all'assassino, no, al purificatore: — *Non la toccare! Non la toccare*] — E l'altro, indietreggiando, risponde: — *Non la tocco... Ella è tua, ella è tua!*

Anna, la cieca, finalmente, inciampando nel cadavere dell'amica, ha un grido: — *Ah! Vedo! Vedo!*

E noi dobbiamo rimanere nell'ideale e ignorare precisamente in che modo ella veda.

* * *

Senza dubbio, c'è in tutto questo, nel concetto e nella forma, una continua cura di sfuggire il comune, sfuggire la logica della passione e delle circostanze. Nessun artificio teatrale è messo in opera per ottenere qualcuno dei soliti effetti; sono però adoprati altri artifici per raggiungere determinati effetti, e viziosi quanto quelli voluti evitare.

Tutti i personaggi hanno orrore di dire la parola giusta, di servirsi dell'espressione piú semplice e quindi piú efficace. Nel punto in cui l'anima loro sta per penetrare nell'intimo del *pathos*, si ritraggono súbito indietro, quasi abbiano paura di dire qualcosa di umano, di vero.

« Bianca Maria. Le mie labbra erano pure, sono pure... Per la memoria di mia madre, per il capo di mio fratello, io vi giuro, Anna, che rimarranno pure, cosí, suggellate dalle vostre stesse mani. (*Ella preme su la sua bocca le mani della cieca*).

« Anna. Non giurare! Non giurare! Tu pecchi contro la vita; è come se tu uccidessi tutte le rose della terra, per non donarle a chi le desidera. Abbi fede! Attendi ancora un poco! »

È un momento grave, solenne, veramente tragico... Ma Anna, a un tratto, divaga:

« Senti l'odore dei mirti? È inebriante come vino caldo... » E in quella divagazione lirica intorno ai mirti di Megara, alle rive di Zacinto (nessuno dei personaggi dice mai Zante!) e intorno alle voci misteriose delle fontane, non si sente il fremito di chi divaga a posta, per sviare il discorso, per reprimere la commozione. La parola non dice una cosa per farne intendere un'altra, la piú importante, no; si compiace della bella descrizione, delle dolci immagini, delle sottili comparazioni, fa un esercizio retorico.

Cosí ogni volta che la situazione drammatica vorrebbe forzar la mano al poeta.

La grande, la ieratica idealità greca? Ma tutto è

umano in quella grande idealità. Antigone che affronta consapevolmente la morte per dare sepoltura al cadavere del fratello Polinice e compire un atto religioso che avrebbe permesso allo spirito di lui il passaggio nell'Eliso, Antigone rimpiange la vita e le nozze. Edipo passa di angoscia in angoscia, tentando di trovarsi innocente, e rimanendo sempre dubbioso ed incredulo davanti alle prove piú evidenti della fatalità che lo incalza. E Filottete? Che accenti di dolore, che imprecazioni, che suppliche nella sua misera condizione!

La grnde, la ieratica idealità greca! Dove mai? Nel concetto? Il dramma, la tragedia, giacché cosí si vuole, qui risulta per via di artifici. Quei personaggi pensano e agiscono a quel modo, perché il poeta ha voluto che pensassero e agissero a quel modo. Anzi, per dire la verità, essi non c'entrano. Il poeta ha parlato per conto loro, togliendo a ognuno di essi la propria personalità, fin nella maniera di esprimersi. E quando ho detto: *agiscono* ho parlato impropriamente; essi agiscono cosí poco, che non potrà sembrare esagerazione l'affermare che non agiscono affatto.

Ora niente è piú contrario all'essenza della tragedia greca, che è tutta azione; azione breve, ristretta, circoscritta dai limiti che le condizioni teatrali e l'indole di rappresentazione religiosa imponevano con gli intermezzi del coro, impaccioso residuo della forma sacra primitiva; coro che in Sofocle comincia già a trasformarsi in personaggio.

La grande, la ieratica idealità greca! Dove mai? Nella forma? Ora niente di piú semplice, di piú limpido, di piú trasparente della forma greca; cioè niente di piú perfettamente compenetrato col concetto che essa vuole esprimere. Nel caso però che si voleva fare un *pastiche*, bisognava imitare il Goethe, scegliere un soggetto greco, e dare ad esso quell'apparenza di bassorilievo ch'egli ha tentato di dare alla sua *Ifigenia*.

Ma anche a proposito del Goethe, si può ripetere il motto del Taine: *Non c'è altre tragedie greche che le greche!*

* * *

Non sarebbe qui inopportuno discutere le intenzioni del poeta. Ma a che prò?

Io capisco che un ingegno come quello di Gabriele D'Annunzio ha fatto cosí la *Città morta*, in massima parte perché ha voluto farla cosí. Nella *Città morta* c'è il germe di un'azione veramente drammatica, e qua e là un accenno di organico svolgimento di essa. Questo, forse, può significare che un'altra volta, se non vorrà fare a posta cosí, — cioè rinunziare di proposito ai perfezionamenti che la forma drammatica ha raggiunto dai greci fino a Shakespeare, e da Shakespeare fino ad oggi — Gabriele D'Annunzio ha tanta forza da prendere facilmente una rivincita, purché non dimentichi che l'essenza d'una forma d'arte è superiore a qualunque potenza d'ingegno, come l'ha sventuratamente dimenticato scrivendo questa *Città morta*, morta davvero come opera drammatica.

INDICE

p. 5 *Introduzione*
51 *Nota biobibliografica*

59 Scritti verghiani
61 Storia di una capinera
73 Vita dei campi
82 I Malavoglia
89 Le Novelle rusticane
94 Per l'arte
117 Polemica
125 La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea
147 Idealismo e cosmopolitismo
182 Il teatro di Giovanni Verga
187 La crisi del romanzo

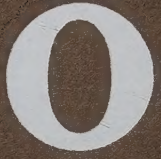
203 Scritti dannunziani
205 Canto novo
212 Da Terra vergine a Il piacere
235 Giovanni Episcopo e L'innocente
254 La città morta

Finito di stampare il 5 Febbraio 1972
nello Stabilimento Tipografico di Rocca San Casciano
della Casa Editrice Cappelli S.p.A.

L. 3.500 (3

Cappelli edi

B012 0973 1



Biblioteca dell'Ottocento Italiano 20